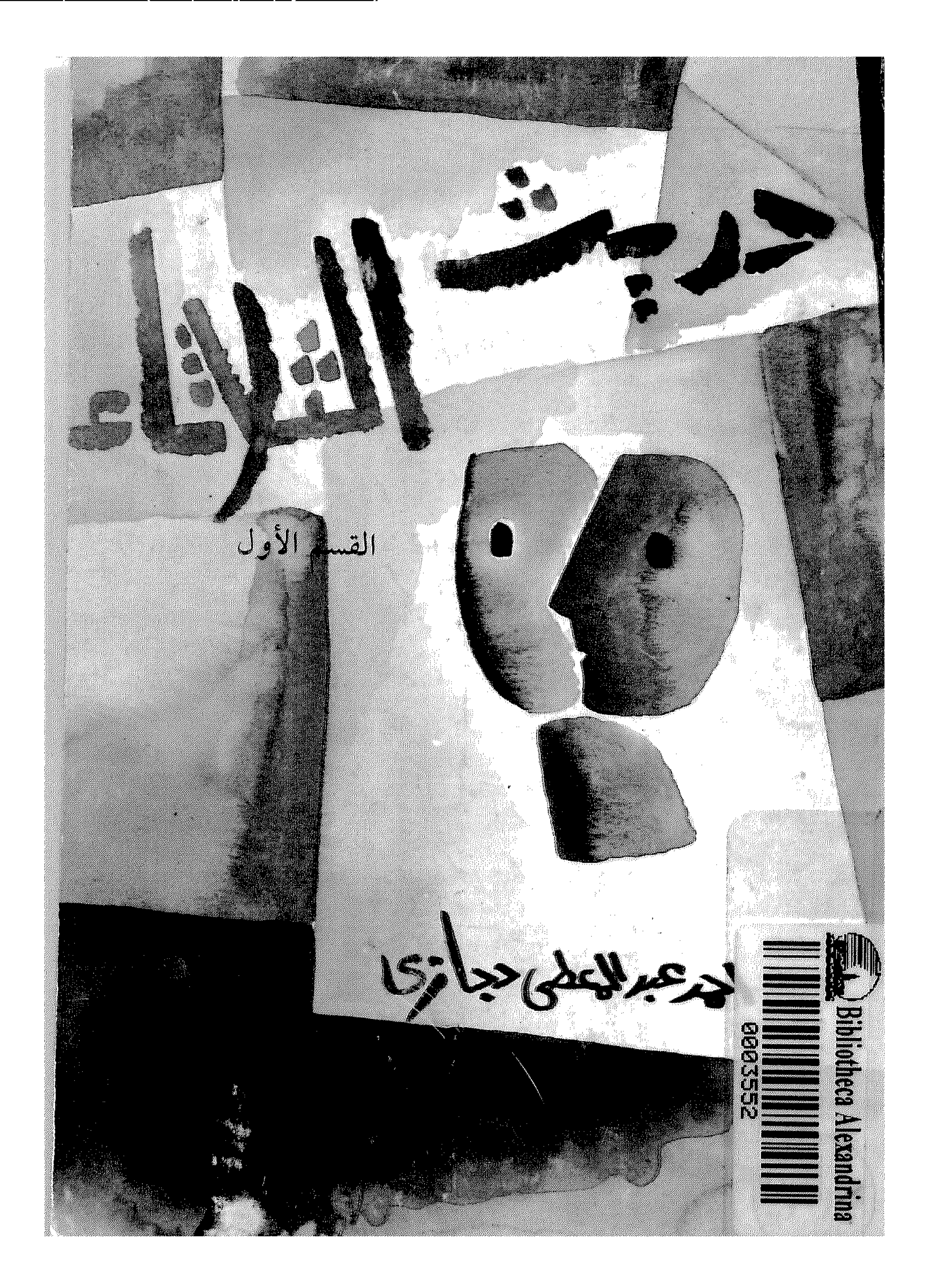


حديث الشتاء
القسم الأول
حمد عبدالمعطى حجازى



حديث الثلاثاء

© طبعة ١٤٠٨ هـ ١٩٨٨ الرياض

دار المريخ للنشر

حديث الثلاثاء

(القسم الأول)

أحمد عبد المعطي حجازي



إهداء

إلى طه حسين
ومن سار على دربه

أ.ع. حجازى



مقدمة

عندما بدأت أكتب هذه الصفحات لجريدة « الشرق الأوسط » لم أكن أفكر فى كتاب ، لكن الانطباعات الحسنة التى نقلها لى بعض من تابعونى ، ومنهم أصدقاء وزملاء أعتز برأيهم ، شجعتنى على أن أجمع مختارات مما كتبته خلال السنوات الأربع الماضية لتصدر فى كتاب .

كيف أُسمِّى هذا الكتاب ؟

إن التسمية أسهل حين تكون لدراسة فى موضوع واحد ، أو لعمل أدبى يدور حول فكرة أو يكشف عن رؤية أو حالة ، سواء كان هذا العمل نصا واحدا أو نصوصا متعددة . أما هذا الكتاب فيضم مجموعة من المقالات المتفرقة يدور كل منها حول موضوع مستقل ، فما هو الاسم الذى يمكن أن يسمى به ؟

حاولت مع ذلك أن أجد مخرجاً .

قلت إن هذه المقالات كلها فى الآداب والفنون التى تتعدد وترجع كلها إلى مبدأ الخلق والإبداع ، كما تتعدد ألوان الطيف وهى كلها تنبثق من النور وتنعقد فيه . فكرت إذن فى اسم مشتق من هذه الصورة:قوس قزح ، سبع كلمات .. لكن شابا مثقفا كان يساعدنى فى جمع مادة الكتاب قال : ولماذا لاتسميه حديث الثلاثاء ؟

الحقيقة أن هذا الاسم كان أول الأسماء التى خطرت لى ، لكننى استبعدته على الفور ، فمن الحماقة أن يفتح مثلى دكانه الصغير إلى جانب معرض طه حسين الباذخ .

غير أن الاقتراح عندما جاءنى هذه المرة من صديق يعرف عظمة طه حسين ويحمل لى الود لفتنى إلى « حديث الثلاثاء » من جديد .

إن الأحمق هو الذى سيظن أنى فى اختيارى لهذا الاسم أدَّعى شيئاً مما كان موقوفا على طه حسين وحده . بل لعلى أظلم نفسى باسمٍ كهذا ، قد يوحى للقارىء بأنه واجدٌ فى كتابى قليلا أو كثيرا مما يجد فى كتاب طه حسين ، حتى إذا قرأه لم يجده شيئا . فليعلم هذا القارىء العزيز أن « حديث الثلاثاء » ليس إلا تحية إجلال متواضعة لصاحب « حديث الأربعاء » ودعوة لتجديد ذكراه واستئناف السير على طريقه . ألم يقتبس هو نفسه اسم كتابه الذى نشره فصولا فى صحيفتى « الجهاد » و« السياسة » المصريتين من الاسم الذى سبق إليه الناقد الفرنسى الشهير سانت بوف ، وهو « أحاديث الاثنين » Causeries du Lundi – الذى نشره فصولا فى بعض الصحف الفرنسية التى كان يكتب لها فى أواسط القرن الماضى ؟

ليكن الأمر كذلك إذن ، ولأقف فى الثلاثاء بين « أحاديث الاثنين » و« حديث الأربعاء » ومن يدرى ؟ لعل الذى كان بالنسبة لى سلسلة من المصادفات كان خطة رسمتها المقادير بعناية فأحسنت . أن أختار الثلاثاء دون قصد لأكتب مقالة أسبوعية فينتهى الأمر بهذه المقالات إلى أن تصير كتابا . ثم أبحث لهذا الكتاب عن اسم فأجد نفسى على حين غرة واقفا بين الرجلين العظيمين . ثم أنتبه إلى أن

موقفى هذا ليس مجرد جوار ، بل هو أيضا حوار قامت عليه هذه المقالات التى كتبتها جميعا فى باريس .

ولقد اعتذر طه حسين لقرائه فى المقدمة التى كتبها لحديث الأربعاء عن الأخطاء التى ربما وقع فيها ولم يجد الوقت لمراجعتها . والاعتذار مفهوم ممن لايتوقع منه الخطأ ، ولن يكون اعتذارى أنا إلا ادعاء لأأريد أن أتورط فيه بعد الادعاء الذى سبق فيه السيف العذَل ، فأنا لم أكتف بالحديث فى فن واحد ، وإنما تحدثت فى كل الفنون . الأدب والفلسفة ، الشعر والرواية ، المسرح والسينما ، التصوير والعمارة . ولم أتحرج حتى من الحديث فى الرقص . وعذرى فى هذا أن الكتابة المنتظمة للصحافة تنشىء بين الكاتب والقارىء علاقة خاصة تتحول فيها المقالة أحيانا إلى رسالة شخصية نسمح لأنفسنا فيها بالترسل والخوض فى كل شىء ، خاصة حين نكتب من خارج الوطن .

لكنى – على العكس من الأستاذ العميد – أريد أن أطمئن القارىء على أنى اجتهدت ما وسعنى الاجتهاد فى أن أقدم له شيئا نافعا ، فالكتابة المفيدة متاحة فى باريس بقدر ماهى مرهقة . ولقد انتفعت أنا أولا بما اضطررت إلى أن أعود إليه للفهم والتثبت ، فعلمت أن فى وسع هذه الصفحات أن تكون نافعة .

باريس فى ١٥/ ٦/ ١٩٨٦



العَـودة إلى الفلسفة

من أمارات المرحلة الجديدة التي نمر بها عودة الحياة لجانب من حياتنا العقلية ، أصابه الشلل في المرحلة السابقة . وأنا أقصد بالمرحلة الجديدة ماتلا هزيمة ١٩٦٧ وما وصل إلى ذروته في كامب دافيد وغزو لبنان . وأقصد بالمرحلة السابقة ما يبدأ باستيلاء العسكريين على السلطة فى عدد من أهم البلاد العربية ، بعد هزيمة ١٩٤٨ وما ينتهي بالهزيمة الثانية في حرب الأيام الستة .

لقد رفعت المرحلة الأولى شعار التغيير وها هي القوى المستنيرة ترفع فى هذه المرحلة شعار التفكير .

وإذا كانت الدعوة إلى التغيير – قد فرضت نفسها ردا على اغتصاب فلسطين وفشل التجربة الديمقراطية الليبرالية أو تعثرها وعلى سيطرة الأجانب ، فقد ترجمت النظم الجديدة هذه الدعوة في جملة مواقف منها إدانة العهود التى سبقتها إدانة كاملة ، وإعلان نفسها مرحلة عمل واتفاق لامجال فيها للنظر أو الاختلاف .

هكذا شطب من تاريخنا العصر الحديث أو شوه تشويها بوحى من السلطة العسكرية التى كانت بحاجة لأن تبرر انقلابها عليه وأن تحول دون أن يتخذ أحد موقفاً موضوعياً منه وإلا اتهم بالرجعية والدعاية السياسية ضد النظام الجديد .

وهكذا أيضا كيلت التهم للمفكرين الأحرار ومنعوا من التعبير عن آرائهم وزج بهم فى السجون ، واتهمت الفلسفة ذاتها وصارت عبارة « المتاهات الفلسفية » هي الرد الذي يواجه كل من تلكأ في الموافقة والتسليم أو وجد مايستدعي الحوار والمناقشة . وتعرضت برامج دراسة الفلسفة للتغيير والتبديل للحيلولة دون خلق فكر فلسفي يرفض الإجابات الجاهزة ويحض على التساؤل والحوار والبحث .

ففى مصر أوقف تدريس تاريخ الفلسفة اليونانية وحل محله كتاب يعرض بعض المسائل الفلسفية عرضاً موجزاً بأسلوب تلقيني . وفي ليبيا ألغي قسم الفلسفة من كلية الآداب وحل محله شيء يسمى قسم التفسير ، وفى تونس استبعدت الاتجاهات العقلانية من برنامج الفلسفة فى المرحلة المتوسطة ، وفي المغرب الأقصى ألغيت مادة الفلسفة كلها اسما وموضوعا من برامج بعض الكليات ، مما يدلنا على أن الموقف المعادي للفلسفة لم يكن موقف نظام واحد وإنما هو موقف نظم مختلفة .

لكن الذين لم يقبلوا رد المخالفين من أبناء جلدتهم كان عليهم أن يقبلوا رد الأعداء مرغمين . وهكذا وقعت الهزيمة التى كان من حسناتها — إن أمكن أن تكون للهزائم حسنات — إعادة الحياة لدرس التاريخ الحديث . ثم إعادة الحياة للبحث الفلسفي .

لقد ظلت ثورة ١٩١٩ منبوذة في مصر حتى سنحت الفرصة لإعادة فتح الحديث عنها عام ١٩٦٩ بمناسبة مرور خمسين عاما على انفجارها . وكان من حسن حظ هذه الثورة أن عيدها الخمسيني لم يحل قبل ١٩٦٧ وإلا لقيل فيها ما قال مالك في الخمر . ثم إن الحديث

عن الثورة كان فرصة للحديث عن زعمائها . فنشرت مذكرات عدد منهم ونشطت البحوث والدراسات التي تتناول مقدماتها ونتائجها وتحقق وقائعها المختلفة وتتجاوز هذا كله إلى البحث في تاريخ مصر الحديث كله ، وفي هذا المجال تجدر الإشارة إلى الجهود المثمرة التي قام بها مجموعة من الأساتذة المصريين منهم محمد أنيس أستاذ التاريخ الحديث بجامعة القاهرة ، وأحمد عزت عبد الكريم أستاذ التاريخ الحديث بجامعة عين شمس وسواهما ممن أسهموا فى خلق جيل من الباحثين الذين ينهضون الآن بعبء الدراسات التاريخية سواء في الجامعات أو في المراكز المخصصة كمركز الوثائق والبحوث التاريخية لمصر المعاصرة التابع لمؤسسة « الأهرام » .

●

لكن التاريخ وحده لايستطيع أن يجيب على تساؤلاتنا التى تتردد الآن ولا يستطيع أن ينقذنا من حيرتنا أو يخرجنا من أزمتنا العنيفة الراهنة .

إن الوقائع المجردة كما يقدمها التاريخ تحتاج لمن يبحث في أصولها وعللها ويربط بين حلقاتها ويدرك الأسباب العميقة التى تصنع الوقائع ، وتشكل ردود فعلنا الفردية والجماعية وهذا ما يمكن أن تقوم به الفلسفة .

هذا هو المطلب الذي يتردد الآن في كتابات الكثيرين ويوجه نشاط عدد من المفكرين ويفرض نفسه على بعض المؤسسات العربية ذاتها .

لقد نشط البحث طوال السبعينات حول مسائل الفكر الفلسفي

العربي من حيث أصوله وعلاقاته بالتراث الفلسفي الإنساني وموضوعاته ووظائفه في الثقافة وفي المجتمع واتجاهاته المختلفة وقابليته لتجدد والتجذر في ثقافتنا الحديثة . وفي هذا المجال لابد من الإشارة إلى كتابات عدد من المفكرين اللامعين في المغرب والمشرق مثل محمد عابد الجابري ، وعبد الله العروي ، والطيب التزيني ، وحسن حنفي فضلا عن الأساتذة الرواد الذين مازالوا يواصلون الإنتاج بدأب مثل زكي نجيب محمود ، وعبد الرحمن بدوي ، ومحمد عزيز الحبابي ، وأنيس مقدسي .

ولقد نظمت خلال السنوات العشر الماضية ندوات متخصصة دار البحث فيها حول عدد من المفكرين والفلاسفة العرب القدماء كابن خلدون ، وابن رشد ، والفارابي ، وابن سينا . وقد شاركت في تنظيم هذه الندوات عدة جامعات عربية في المغرب والمشرق بالإضافة إلى ماقامت به بعض المؤسسات الحكومية والمنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ، وقسم الفلاسفة في الجامعة الأردنية الذى استضاف أول مؤتمر فلسفي عربي يعقد في عمان فى خريف عام ١٩٨٣ تحت عنوان « الفلسفة – في عالمنا العربي اليوم » وكانت الجامعة الأمريكية فى بيروت قد نظمت عام ١٩٦٠ ندوة أولى تحت عنوان « الفكر العربى في مائة عام » .

والسؤال الآن : هل يستطيع فلاسفتنا العرب المعاصرون أن يعيدوا للفلسفة اعتبارها وأن يثبتوا للناس أن التفلسف ليس هو اللجاجة أو الحذلقة وإنما هو الأساس الضروري لكل تفكير صحيح أو عمل مثمر ؟

(٢٠/ ٩/ ١٩٨٣)

إعترافات جارودى

من الأحداث الثقافية التى ستظل تثير فضول الناس لفهمها وإدراك منطقها . اعتناق الفيلسوف الفرنسي روجيه غارودي للإسلام ، هذا الحدث المثير الذي يهم المثقفين المسلمين كما يهم المثقفين الأوروبيين على السواء .

إن إسلام غارودي تجربة لايعرفها المثقفون الذين نشأوا على الإسلام وتربوا في أحضانه لأن إسلام غارودي اختيار محض . وهو فوق ذلك اختيار الفيلسوف الذى لم يكف عن طلب الحقيقة في مظانها المختلفة ، لايتردد في اعتناق مايطمئن إليه ، ولايحجم كذلك عن الخروج عليه إذا ظهر له مايبعث على الشك أو يقلق الطمأنينة .

لقد بدأ بروتستانتيا كأبويه ، ثم اعتنق الماركسية حتى صار عضوا في المكتب السياسي للحزب الشيوعي الفرنسي ، ثم انصرف عن ذلك كله واعتنق الإسلام .

وتجربة غارودي مثيرة كذلك لفضول المثقفين الأوروبيين الذين قد يفترقون يمنة ويسرة ، ويتوزعون شيعا ونحلا فكرية وفنية وسياسية مختلفة . لكنهم يتقدمون ويتراجعون ويتغيرون ويتطورون داخل اطار مشترك لايخرجون عنه ، ذلك هو اطار الحضارة المسيحية الغربية

بأصولها اللاتينية الإغريقية ، فكيف أمكن أن يفلت غارودي من هذا الاطار ليعتنق الإسلام ؟ هل هي قطيعة مع أصوله أم هي نتيجة طبيعية لمسيرته الطويلة لها منطق يمكن فهمه ؟

لقد قدم غارودي تفسيرات مختلفة في تصريحاته للصحافيين وفي أحاديثه عن الإسلام . لكن الناس مازالوا يطلبون المزيد وينتظرون سيرة ذاتية أشمل وأعمق لهذه الرحلة العقلية المثيرة ، خاصة وأن تصريحات الفيلسوف الفرنسي المسلم تطرح أسئلة جديدة وتبعث على المزيد من الفضول ، كما نجد في الحديث الأخير الذي أجراه معه الصحافي الأسباني كارلوس جرنانديز ونقلت « الموند » الفرنسية أجزاء منه عن « البايس » الأسبانية .

كان غارودي يقارن في هذا الحديث بين دون كيخوته بطل رواية سرفانتس الشهيرة وسيزيف الذي اتخذه الكاتب الفرنسي البير كامو رمزاً لعبث الوجود الإنساني في كتابه « أسطورة سيزيف » . وفي هذه المقارنة صرح غارودي بأن دون كيخوته كان له أثر في هدايته للإسلام .

يقول : « إن دون كيخوته هو أعظم إنسان على مر العصور . وأنا أجد نفسي واحداً من مريديه ، فقد وقعت تحت تأثير هذا العمل العبقرى – رواية سرفانتس – واهتديت بفضله إلى الإسلام . أما سيزيف الذي جعله كامو نقيضا لدون كيخوته فهو رمز الغبطة في السقوط والاندحار .

إننى أكره البير كامو ، فقد ثابر على أن يحفر للأمل قبراً بعد قبر ،

مثله مثل سارتر الذي زعم أن الحياة والتاريخ خاليان من أي معنى . إن كامو هو خالق أدب العبث ، أما سارتر فيؤكد أن الحياة غواية لامجدية » .

والحقيقة أن تفسير غارودي لدون كيخوته على أنه رمز للأمل الإنسانى تفسير وارد ، فليس دون كيخوته إلا ذلك الإنسان الذى تملكه همّ إصلاح العالم ، يجوس في طرقات الأرض باحثا عن الاعوجاج يقومه وعن الشر يتصدى له ، حالما بالعدالة التى سوف تسود الأرض . ملبيا دعوة المستغيث والمظلوم ، جاعلا نفسه تجسيداً لحلمه ، لايرجو جزاء ولاينتظر أجراً على عكس تابعه سانشو بانزا . لكن هذا التفسير واحد من تفسيرات مختلفة لهذه الشخصية الروائية المدهشة التي أوحت للنقاد منذ ظهور الرواية في القرن السادس عشر إلى الآن بالعديد من التفسيرات والتأويلات فدون كيخوته الذي شاقه إدمانه قراءة قصص الفروسية إلى التشبه بفرسان العصور الوسطى هو عند بعض النقاد بطل هزلي أو كاريكاتوري قصد به سرفانتس أن يسخر من أدب الفروسية الذي أقبل الناس على قراءته في ذلك العصر . ودون كيخوته في تفسير آخر متهكم حزين على الواقع الأسبانى في القرن السادس عشر . إذ كانت أسبانيا تطمح في ذلك الوقت إلى أن تحتل مكان الصدارة في أوروبا ، لكن هذا الطموح المسرف كان ثمرة لنوع من الحماسة العقيم ، وكانت الخيبة بالتالي نتيجة منطقية لتجاهل الواقع السياسي والاقتصادي والاجتماعي القائم .

دون كيخوته هو إذن رمز للأمل ، وهو أيضا رمز للوهم ، وهو

كذلك رمز للغفلة وحلم اليقظة .والذين قرأوا رواية سرفانتس كاملة يعرفون أنها لاتخلو بعد ذلك من مشاهد تعكس التعصب الديني الفظيع الذي رافق حرب الإبادة ضد العرب المسلمين في الأندلس وإن أمكن تفسير ذلك على أنه سخرية من رجال الكنيسة الأسبانية آنذاك لا من العرب المسلمين ، رغم أن المؤلف سرفانتس نفسه ألتحق بخدمة أحد الكاردينالات في إيطاليا وانخرط في البحرية الاسبانية ودخل معارك ضد المسلمين فقد فيها يده اليسرى .

لكن الوقائع لا تهم غارودى ، وإنما تهمه قبل كل شيء شخصية البطل التي تنطوي في جوهرها على حب عميق للبشر وتوق مشبوب للعدالة ، وهذا ما يجعل دون كيخوته هاديا لغارودي الذي يبدو في هذا التفسير منسجما مع تاريخه الشخصي ، فرحلته العقلية في البحث عن الحقيقة توازي رحلة دون كيخوته بحثاً عن العدالة وجوهر الشخصيتين هو الأمل والاعتقاد بإمكان الوصول .

وفي هذا السياق يمكننا أيضا أن نفهم بقية إجابات غارودي في حديثه مع الصحافي الاسباني الذي سأله بمناسبة الذكرى المئوية لوفاة كارل ماركس عن رأيه الراهن في الماركسية فقال : « إن ماركس هو الممثل العملاق لفلسفة القرن التاسع عشر وروحه . لكن ماركس شيء واتباعه شيء آخر ، فالماركسية المعاصرة اتباع عكسي لاتجاه ماركس .. وبالنسبة لي هي علم ومنهج لدراسة تناقضات مجتمع وعصر ، واكتشاف الوسائل لحلها » .

بقدر ما يريد غارودي في هذه الإجابة أن يشرح تطوره بقدر ما يريد أن يتجاوز تاريخه ، فما يهمه في الماركسية ليس تجاربها

وتحققاتها العملية وإنما منهجها ، كما أن ما يهمه في دون كيخوته هو روح الأمل التي توجه هذه الشخصية .وهذا نوع من المصالحة بين ماركس ودون كيخوته يذكرنا بآراء غارودي في المصالحة بين الأدب والفلسفة والعلم والدين والسوريالية والواقعية انطلاقا من الجوهر الإنساني في كل الثقافات والحضارات بعيداً عن التمذهب الضيق الذي ينتج عن تضخيم الفروق القائمة بين الأشكال والخصوصيات والمناهج .

إننا هنا أمام محاولة قريبة من المحاولات العظيمة التي قدمها في تاريخنا أمثال الكندي وابن رشد وأمثال توما الاكويني في تاريخ المسيحية وإن كنت قرأت مرة أن غارودي يكره توما الاكويني وابن رشد كراهيته لالبير كامو وجان بول سارتر ، فقد قال في تصريحات سابقة له أن توما الاكويني وابن رشد كارثة على الحضارة ، لأنهما بتأثير من ارسطو بالغا في تقدير قوة العقل وقدرته على الوصول للحقيقة التي يرى غارودي أن التجارب الروحانية التي جمعت بين الإيمان والنظر العقلي أقدر على الوصول إليها .

أرأيتم أن اعترافات غارودي تثير من الأسئلة أكثر مما تقدم من الإجابات ، وتزيد فضولنا لاعتراف جامع مانع لا أشك أنه سيكون لنا ولغيرنا متعة عقلية رائعة .

(٣/ ١/ ١٩٨٤)



نهاية عصر

لأذكر أني قرأت اسم ريمون آرون مرة واحدة باللغة العربية ، وإن كنت لأستبعد أن تكون بعض كتبه قد ظهرت عندنا فى ترجمات لم يحتفل بها أحد . وأيا كان شأنه عندنا فريمون آرون هذا هو الذي اهتزت فرنسا على خبر موته واعتبرته كارثة قومية . لقد كان موته هو الخبر الأول في الأسبوع الماضى ، فقد تصدر نشرات الأخبار كما تصدر الصحف وملأ صفحات المجلات التى لم تكن تبكيه وحده ، وإنما كانت تبكي معه جيلا كاملا من المثقفين الفرنسيين الكبار تساقط واحداً بعد الآخر حتى تجمع لفرنسا حزن كبير تفجر في موت ريمون آرون .

ونحن حين نتحدث عن فرنسا لانقصد كل الفرنسيين ، فريمون آرون ليس له في فرنسا إلا النصف . إذ كان ألمع وجه لليمين الفرنسي طول الأعوام الثلاثين الماضية . لكن موته حوله إلى تراث قومى ، تماما كما كان الأمر بالنسبة لجان بول سارتر وأراغون اللذين لم يكن لهما في فرنسا إلا النصف الآخر ، أقصد اليسار ، لكن موتهما جعلها في ملكية الجميع ، وها هي فرنسا بعد موت سارتر . وأراغون ، وريمون آرون وعشرات الأسماء الأخرى من ممثلي المسرح والسينما

ونجوم الغناء ورجال السياسة تتحدث عن نهاية عصر دون أن تجد في نفسها الثقة للحديث عن بداية عصر جديد .

إنهم يشبهون موت ريمون آرون بعد موت سارتر بموت فولتير بعد جان جاك روسو . والحقيقة أن الأخيرين ماتا في عام و احد (١٧٧٨) لكن يبدو أن روسو سبق فولتير إلى العالم الآخر بفترة قصيرة ووجه الشبه في هذا التشبيه ليس فقط في تأخر منية آرون وفولتير عن صاحبيهما روسو وسارتر ، وإنما هو أعمق من ذلك ، إذ أن من تأخرت منيته هو المنتمي للعصر السابق على عصره ، ففولتير كان ينتمي لعصر التنوير السابق على عصر الثورة ، لكن عمره امتد حتى بلغ الرابعة والثمانين ، بينما مات روسو أشهر فلاسفة الثورة وهو في السادسة والستين قبل فولتير بقليل . وكذلك الحال بالنسبة لآرون وسارتر . فقد ولدا في عام واحد (١٩٠٥) وكانا زميلين في مدرسة المعلمين العليا ، لكن سارتر انتمى بكل قواه لعالم اليوم ، بينما كان آرون مشدودا لفكر القرن التاسع عشر . أي أن موت كل منهما كان على عكس انتمائه ، فقد بقي آرون زمنا أطول في عصر لا ينتمي إليه ، بينما رحل سارتر مبكراً أكثر عن العصر الذي كان واحدا من صانعيه .

والواقع أن المفارقة بين سارتر وآرون تجلت في حياتهما أكثر مما تجلت في موتهما . كان سارتر نجما روائيا ، ومسرحيا ، وفيلسوفا ، وزعيما للشباب ، أما ريمون آرون فكان يفضل وظيفته كأستاذ وعمله كمفكر ومؤرخ . سارتر كان واحدا من صناع عصره ، وآرون كان مؤرخا وناقدا لهذا العصر . وحين يتحدث آرون عن سارتر يقول : نعم ، إنه المثقف الوحيد الذي كان له تأثير سياسي ،

لكن على من ؟ ربما على مجموعة من الشباب ، أما على السلطة فلا . لقد كان سارتر يمارس نوعا من الإرهاب الثقافي . أما أنا فأستطيع أن أقول بدون تواضع كاذب إن مقالاتى فى « الفيغارو » كان لها على رجال السياسة تأثير أكبر مما كان لكل البيانات التى أصدرها سارتر .

اتخذ ريمون آرون مواقفه في عصره بناء على فهمه الخاص لتاريخ البشرية ، أو إذا شئنا الدقة فهو يعالج الواقع الاجتماعي والاقتصادي والسياسي والأوروبي بداية من وعى فلسفى خاص . على عكس سارتر الذي انطلق من المشكلات الراهنة الملموسة في بناء فلسفته ومواقفه السياسية . وإذا كان ريمون آرون يقيس العالم المعاصر بما تحقق في عصور ماضية ، فسارتر يقيسه بما لم يتحقق بعد . من هنا يسمى آرون نفسه مفكرا محافظا ويفخر بذلك .

وريمون آرون يحب أن يكون موضوعيا . ويسخر كثيراً ممن يخلطون الفلسفة أو التاريخ بانتماءاتهم المذهبية . إنه يقدر نيتشة وفرويد ويسخر من الأجيال التى تتحدث عنهما بلا معرفة . باختصار هو لا يحب شيئا في عصره ، لكن آراءه ليست هي المهمة ، المهم طريقته فى التفكير ، فهو إلى آخر لحظة في حياته كان عقلا يقظا لماحا عنيدا ، يفاجئك في كل جملة بما لا تتوقعه وينجح في إثارة شكوكك فيما أنت بسبيل الدفاع عنه .

لكن ريمون آرون رغم موضوعيته ورغم عدم إيمانه بدين أبويه اليهوديين ، كان صهيونيا وإن أنكر . فهو يجعل من الاضطهاد الذى تعرض له اليهود فى بعض العصور محوراً أساسيا فى فهمه للتاريخ والحضارة . وهو إن أنكر على اليهود الفرنسيين ولاءهم لإسرائيل ،

فهو لاينكر استعمار يهود العالم لفلسطين . إن المشكلة اليهودية بالنسبة له الآن هي هى كما كانت بالنسبة لأي مفكر في القرن الماضي ، أى أنها تتلخص في علاقة اليهود بأوروبا . أما ما أدى إليه قيام إسرائيل من تشتيت الفلسطينيين ومحاول إبادتهم فليس في الحساب .

(٢٥/ ١٠/ ١٩٨٣)

الأدب والفلسفة

هل يجب أن يكون للكاتب المبدع فلسفة ؟

إننا نعلم أن الأديب غير الفيلسوف ، وأن القصيدة أو القصة نوع من الكتابة يختلف تمام الاختلاف عن مقالة في الوجود والعدم أو في الخير والشر أو في الجبر والاختيار ، وأن نطالب الروائى أو الشاعر بأن يكون فيلسوفا شيء لايبعد كثيرا عن مطالبته بأن يكون نجارا أو حدادا ، فالشعر فن أو صنعة تختلف عن صنعة الفيلسوف كما تختلف عن صنعة النجار والحداد .

وربما جمع الإنسان بين صناعتين أو أكثر ، كما كان بعض الفلاسفة القدماء يجمعون بين الفلسفة والطب الذي لم يكن قد صار علما مستقلا بل كان فرعا من فروع الحكمة . وكما كان بعض الأدباء ولايزالون يجمعون بين حرفتهم وحرفة أخرى يستعينون بها على مطالب الحياة العملية ، كما نجد في أبي الحسن الجزار ، وسراج الدين الوراق . وابن سليمان الخياط من شعراء مصر المملوكية . وفى علي محمود طه المهندس ، وابراهيم ناجى الطبيب من شعرائها في هذا العصر الحديث .

وكما يستطيع الشاعر أو الكاتب أن يجمع بين فنه وبين الطب أو

الهندسة أو الصحافة يستطيع بالطبع أن يجمع بينه وبين الفلسفة ، والأمثلة عديدة على الأدباء الفلاسفة والفلاسفة الأدباء .

إن جان بول سارتر روائى ومؤلف مسرحى بقدر ما هو فيلسوف ، وكذلك كان الشاعر الألمانى شيللر . فمؤلفاته فى علم الجمال تعده في الفلاسفة كما تعده أشعاره ومسرحياته في كبار الشعراء . وعندما أراد هيجل في مطلع اشتغاله بالفلسفة أن يعبر عن حلمه بفردوس كونى تعيش فيه كل الكائنات والمخلوقات في وحدة وغبطة وانسجام لم يجد إلا الشعر فكتب قصيدته الصوفية « إلوزيس » التي أهداها إلى صديقه الشاعر هولدرلن ، وكان يشاركه هذا الحلم الجميل .

وفي تراثنا نحن أيضا أمثلة شبيهة فمعرفتنا برأي ابن سينا في النفس لاتكتمل إلا إذا قرأنا قصيدته العينية التي يذهب فيها إلى أن للنفس وجودا سابقا على وجود البدن بعد أن كان يقول إنها لاتوجد إلا عندما يوجد هذا الوعاء الذي تحل فيه . ونحن لا نستطيع ، أن نفهم شعر ابن عربي حق الفهم إذا لم نكن ملمين بمذهبه في وحدة الوجود .

●

بعض الأدباء إذن يشتغل بالفلسفة كما يشتغل بعض الفلاسفة بالأدب . لكن أحدا لايستطيع أن يطلب من كل أديب أن يكون فيلسوفا ، لأن الأدب كما قلنا صناعة تكفى ذاتها بذاتها وتختلف عن صناعة الفيلسوف .

لكن المراد بالسؤال الذي بدأنا به هذا الحديث لم يكن الفلسفة

كصناعة لها موضوعها ومناهجها وأدواتها ولغتها الخاصة . وإنما الفلسفة كرغبة في المعرفة وحب للحقيقة وكأفق أو مناخ .

إن للعالم عند كل منا صورة خاصة تتميز قليلا أو كثيرا عن صورته في نظر الآخرين ، لكننا لسنا جميعا فلاسفة ، لأن أكثرنا لم يمتحن هذه الصورة ، ولم يعالج ما فيها من غموض أو تناقض أو مجافاة للعقل ولم يحاول شرحها لنفسه أو لغيره كما يفعل الفيلسوف دائما والكاتب أو الشاعر أحيانا ، لأن الأدب وإن كان فنا مختلفا عن الفلسفة فهو بالضرورة نوع من الوعي وطريقة في تصور العالم والفرق بين الفيلسوف والأديب أن الأول لايصدر إلا عن العقل ولايخاطب في الناس إلا عقولهم ، ومن هنا كانت لغته لغة تجريد وتحليل وبرهان هدفها الإقناع أولا وأخيرا . أما الأديب فيصدر عن العقل والخيال والعاطفة والحواس جميعا ويخاطبها كلها عند الناس ، ومن هنا كانت لغته لغة إيحاء وتخييل وإثارة ، تقصد إلى الإمتاع قبل أى شيء آخر .

وإذا كانت قيمة الفيلسوف تحسب بما يقدم من نظم فكرية جديدة متماسكة ، فقيمة الأديب تقدر بما ينشيء من أبنية لغوية جميلة متميزة . وليس معنى هذا أن الأدب مستغن عن الفكر إطلاقا ، فلا يمكن أن توجد لغة خالية من الأفكار ، لكن الأديب قد يتبنى أكثر الأفكار شيوعا وبساطة وينشيء من وحيها أعمالا أدبية ممتعة ، ولهذا نستطيع أن نجيب على السؤال إجابة أولى فنقول إن الأديب ليس مطالبا دائما بأن تكون له فلسفة خاصة ، ومن الأدباء والشعراء – خاصة فى بلادنا – من لا يتميزون فكريا عن

العوام ، بل إن منهم من يعتقد أن الفلسفة خاصة والثقافة عامة تفسد الملكة وتصيب اللغة بالجفاف والبرود !

•

لكن هذا الرأي إن كان يصلح في عصور المحافظة والجمود فهو لايصلح في عصور التجديد والاكتشاف ، وإذا كان يرضى مطالب جمهور محلي معزول فهو لايستطيع أن يرضي مطالب الإنسان الذي يعيش حقا في هذا العصر لا في عصر مضى وانقضى .

وهل كان يمكن دون الثقافة الرفيعة والتأمل الطويل العميق أن يظهر في العالم شعراء من أمثال جوته وهيجو وبول فاليري وايليوت وبابلو نيرودا ؟ أو روائيون من أمثال دستويفسكي وجويس وبروست ؟ أو مؤلفون مسرحيون من أمثال بيراندللو وبريخت وصمويل بيكيت ؟

بل هل كان يمكن بمعزل عن الفلسفة أن تنشأ أصلا هذه المدارس الأدبية المتعاقبة التي ينتمي إليها هؤلاء وغيرهم من الرواد والطلائع والتي أفسحت مجالات الإبداع والتجديد أمام الأجيال والملكات والأذواق والحساسيات المختلفة ؟

إن الرومانتيكية مدينة لجان جاك روسو وكانت وكارليل ، والواقعية مدينة لاوجست كونت وتين وداروين والسوريالية مدينة لماركس وفرويد . هذا الدين لايتمثل في الأفكار أو الحقائق التي وصل إليها هؤلاء الفلاسفة والعلماء فرددها من بعدهم الأدباء والشعراء كما قد يظن . ولكنه يتمثل قبل كل شيء في الأشكال الفنية والنظريات النقدية التي أوحت بها هذه الفلسفات فهيأت للأدب

الحديث أن يتقلب في الأشكال العديدة الباهرة التي تقلبَ فيها منذ أوائل القرن الماضي إلى الآن .

لقد تطورت الرواية بفضل الفلسفة ونظرية التطور والارتقاء وقوانين الوراثة وعلم النفس من حكاية ساذجة إلى ملحمة درامية مركبة . وتحول الشعر من مجال الغناء والتعليق إلى مجال الخلق والاكتشاف والتوغل . وأصبح المسرح محاكمة للنفس وللآخرين بعد أن كان مجرد أداة للهو والتسلية .

من هنا نستطيع أن نقدم إجابة أخرى على السؤال فنقول إن من أراد أن يخلق أدبا بهذا المستوى فلابد له من أن يتعاطى الفلسفة !

(١٠/ ١٢/ ١٩٨٥)

لماذا لا يقرأنا الأجانب؟!

لماذا لايهتم الأوروبيون بأدبنا ؟

هل لأنهم لايحبون الأجانب ؟ لكنهم مشغوفون بجورج أمادو البرازيلي . وجارسيا ماركيز الكولومبي ، ويشار كمال التركي ، واسماعيل كاداري الألباني الذي أصبحت رواياته تنشر في سلسلة كتب الجيب الشعبية في فرنسا .

إذن فلابد أن الأوروبيين لايحبون العرب والمسلمين ! لكننا نراهم مفتونين بألف ليلة وليلة ، وبشعر الحلاج ، وبرباعيات الخيام .

وإذن فهم لايهتمون بأدبنا الحديث بالذات . والاهتمام الذي أقصده ليس معناه الترجمة . فلقد صدرت ترجمات لبعض أعمالنا الشعرية والروائية ، وقد اهتمت بعض الصحف بهذه الترجمات . لكن هذا لاينبغي أن يخدعنا رغم ما فيه من فوائد ، فمعظم الدور التى تنشر لنا دور صغيرة ، وهي تضمن تغطية التكاليف عن طريق النسخ التي تشتريها السفارات والمؤسسات العربية على سبيل التشجيع ، أما القراء والمثقفون الأوروبيون — من غير المستشرقين — فهم لايعيرو ننا اهتماما جديا .

ولاشك أن هناك أسبابا غير أدبية تؤدي أحيانا إلى الإقبال كما

تؤدى أحيانا إلى الإهمال ، وأن هناك قوى مختلفة تحاربنا في أوربا وتحرص على أن يظل اسم العرب مرتبطا بالعنف والفوضى لابالفكر والإبداع . لكن هذه أسباب جانبية تدعم السبب المباشر وهو أن أدبنا الحديث لايقدم للقارىء الأوربي أي إغراء ، فهو خال من حرارة التجربة الإنسانية العميقة كما هو خال من الاكتشافات التقنية الجمالية ، ولايمكن لأدب أجنبي أن يحتل مكانا في أوربا إلا إذا امتلك هذين الشرطين أو أحدهما على الأقل .

وإذا كان أدبنا لايزال ساكتا أو متلعثما أمام الأهوال الجهنمية التى تتقلب في طبقاتها منذ عشرين عاما أو ثلاثين أو أربعين فأية تجربة إنسانية أخرى بوسعه أن يحملها عنا للأجانب ؟

وإذا كنا في الشعر ننقل من اليوت أو لوركا أو سان جون بيرس ، ونقلد في الرواية بلزاك أو تشيكوف أو لورنس داريل فلماذا يقرأوننا ولديهم الأصول .

●

ولقد لانرى بأساً في الانتفاع بما حققه الشعراء والروائيون الأروربيون في مجال الاشكال والحيل الفنية . فمادمنا نريد أن ننقل شعرنا من بلاغة السطوح إلى بلاغة الأعماق فنحن مضطرون للنظر الكثير في الشعر الأوربى الحديث . ومادمنا نريد أن ننقل أدبنا الروائى من الثرثرة إلى الخلق فلابد أن نتعلم من الروائيين الأوربيين .

ولقد أتى على الأوربيين حين من الدهر كانوا فيه يتعلمون من آدابنا كما نتعلم اليوم من آدابهم فقد نقل شعراؤهم المغنون شعر

الحب العذري من الأندلسيين ، ونقل دانتي الكثير مما أبدعناه في أدب الآخرة والإسراء والمعراج . كما لعبت فنوننا القصصية التقليدية دوراً في نشأة الرواية الأوربية ، وأوضح مثل على ذلك رواية « البيكارسك » التى ظهرت في اسبانيا خلال القرن السابع عشر بعد أن استعارت موضوعها وشكلها من فن المقامة ، فالبيكارسك نوع من السيرة يقص فيها البطل ذو الأصل المتواضع مغامراته في الأوساط الاجتماعية المختلفة ، وخصوصا أوساط الفقراء والشذاذ والأفاقين .

وكما تعلم الأوربيون في أواخر العصور الوسطى وأوائل عصر النهضة من الأدب العربى تعلموا في العصور الحديثة من آداب شرقية أخرى .

لقد تأثر جوته بالشعر الفارسي الذي ألهمه أشعاره الرائعة في « الديوان الشرق للمؤلف الغربى » . وتأثر أزرا باوند واليوت بالشعراء والحكماء الصينيين والهنود . بل لقد أسهم الشعر التقليدى الصينى واليابانى في خلق حركة جديدة في الشعر الأوربى الحديث هى الحركة التصويرية التى تبنت أهم مايميز الرباعيات الصينية والخماسيات والثلاثيات اليابانية : التكثيف ، والاعتماد على الصورة .

•

لابأس إذن في أن ننقل عن الأوربيين أشكالهم الأدبية الحديثة كما نقلوا عنا من قبل ، فليس هذا عيباً خاصة في مرحلة البحث والتأسيس ، وليس بمانع أيضاً من أن تكون لأدبنا قيمة إنسانية عالية

تفرضه على القارىء الأوربي الذي استطاعت آداب أخرى ليست من هذه الزاوية أفضل حالا من أدبنا أن تنال ثقته وإعجابه . فجورج أمادو ، وإيفو اندريتش ، ويشار كمال . واسماعيل كاداري ، وكازانتزاكيس وسواهم ليسوا في مجال الشكل مبتدعين بل هم مثلنا ناقلون ، سوى أن لديهم ما يقولونه كبشر ونحن لانعرف مايضطرم في أعماقنا من كلام . وهم يختارون من كثير ونحن مضطرون إلى القليل . وهم ينقلون ماتحققوا من جدواه ونحن نبدد جهودنا في البحث عن آخر صيحة . ولعمرى أن حمارا نركبه خير من سيارة تركبنا ، والشطرة التى يقول فيها شاعرنا الصعلوك « أديم مطال الجوع حتى أميته » جديرة بأن تلقف ثلاثة أرباع شعرنا المعاصر ، ولأن نتقن السرد بطريقة المويلحي خير من التعثر في نظريات ألان روب جرييه .

لقد كان ناظم حكمت صانعا بسيطا لكنه كان شاعرا عظيما ، وجارسيا ماركيز يقول : « هناك شيء غالبا مانتساه — نحن الروائيين — وهو أن الحقيقة لاتزال حتى الآن أبرع قالب أدبي » .

ومما لاجدال فيه أن بعض شعرائنا وروائيينا وصلوا في بعض أعمالهم إلى مستويات رفيعة ، لكن أدبنا الحديث والمعاصر يبدو لي وكأنه قائم على غير أساس ، رغم ما يتناثر فيه من مفردات متميزة .

لقد مررنا منذ أول هذا القرن إلى الآن بكل المدارس الأدبية التي عرفتها أوربا في تاريخها . لكنه كان مرور الكرام . فما هو الأساس النظري الذي خلفه لنا أدباء الإحياء أو الكلاسيكيون الجدد في شرح موقفهم من العالم والمجتمع والفن ، وفي تفسير أعمالهم وبيان صلتها

بمواقفهم الفكرية ؟ ماهي صلة الإحياء الأدبي بتجديد الفكر الديني ؟ وماذا نعرف من معنى الكلاسيكية إلا التقليد ؟ فهل كان رجال الإحياء عندنا مقلدين أم مجددين ؟

وماهو الأساس النظري الذي خلفه الكتاب والشعراء المجددون أو الرومانتيكيون في الوطن والمهجر ؟

لقد ظل طه حسين يحيل إلى سانت بوف وهيبوليت تين ، وظل العقاد يفاخر بقراءته لهازلت « يوم كان هازلت مهملا في وطنه مكروها من عامة قومه » دون أن يتطوع أحد فيترجم لنا عملا من أعمال هؤلاء النقاد الفرنسيين والانجليز . صحيح أن الكاتبين الكبيرين وأضرابهما لم يقصروا في النقد التطبيقي كما نجد في « حديث الأربعاء » و« الديوان » و« الغربال » وسواها ، لكن معظم هذا الإنتاج النقدي كان مقالات صحفية في الأصل أوحت بها روح السخرية والهدم أكثر مما كانت دراسات تؤسس لأدب جديد . وإذا صرفنا النظر عن بعض الكتب المدرسية فنحن لانجد عملا له قيمة يعالج شعر شوقي أو نثر المنفلوطي ، أو فلسفة لطفي السيد .

وما هو الأساس النظري أو النقد التطبيقي الذي خلفه الرمزيون من أمثال بشر فارس ومحمود حسن اسماعيل وصلاح لبكي ؟ وماذا ترك لنا أصحاب الواقعية وأصحاب العبث ؟ بل إني لأزعم أن حركة التجديد الشعرية المعاصرة التي تعد أكبر ثورة عرفها الأدب العربي ف تاريخه كله – هذه الحركة لم تفز حتى الآن بدراسة تنفذ إلى أسرارها وتمحص ما ألصقته بها الكتابات السريعة المغرضة من إطلاقات وشهادات كاذبة .

كيف يمكن أن تكون لأدبنا قيمة دون نقد نظري ونقد تطبيقي ؟

إن النقد النظري هو العقل الذي يوجه الكاتب أو الشاعر ويساعد على الاختيار الذي يتفق مع موهبته واستعداده .. ويجعل لعلمه قيمة ودلالة . أما النقد التطبيقي فهو الضمير الذي يساعد على تصحيح المسيرة والاستفادة من التجربة : لماذا نكتب ؟ وماذا نريد أن نقول ؟ وماذا نتعلم من تراثنا القديم ؟ وماذا نقتبس من آداب الأمم الأخرى ؟ هل نكتب للعرب وحدهم أم للناس جميعا ؟ لهذا العصر وحده أم للمستقبل كذلك ؟ هل اجتزنا مرحلة النهضة أم مازلنا نتعثر في المحاولات ؟ وهل صارت لنا شخصية أم مازلنا نحاكي الآخرين ؟

إن الأدب الذي لايهيء للمشتغلين به سبل البحث عن إجابات واضحة لهذه الأسئلة وغيرها أدب بلا عقل ولا ضمير ، أدب نزوات قصير النفس ، باهت الدلالة . لهذا نقفز من تقليد قديم إلى تقليد جديد ، ولانجح في إرساء قاعدة أو إظهار قانون : توفيق الحكيم واقعي في « يوميات نائب في الأرياف » ورمزي في « شهرزاد » وعبثي فى « ياطالع الشجرة » نجيب محفوظ طبيعي في « الثلاثية » وطليعي في « ثرثرة على النيل » ولدينا شعراء عباسيون في المهرجان وسورياليون في القهوة . وهناك عباقرة آخرون حولوا الهذيان القبيح — فهناك هذيان جميل — إلى أناشيد مدرسية .

تلك هى حالنا بصدق وأمانة . فإذا كنا نريد أن نخرج حقا من هذا الانحطاط الجديد ، وأن نكتب أدباً يمثلنا ويصل إلى الآخرين ولو كانت أشكاله منقولة ، فلابد من أن نعرف أولا ماذا نريد أن نقول ، ولابد بعد ذلك من أن نفهم هذه الأشكال ونتعلم كيف نستخدمها باتقان ، والوسيلة إلى ذلك حركة نقدية تجيب على الأسئلة وتتابع الإنتاج .

أما إذا أردنا أن نمسك زمام المبادرة ونبدع أشكالا جديدة لم يسبقنا إليها أحد فلا مفر لنا من فقه الأصول ، وتلك مهمة الفلسفة .

(٣١/ ١٢/ ١٩٨٥)



الشاعر والفيلسوف

لست فيلسوفا ولا أريد أن أتفلسف . لكنى أرى آدابنا تنحدر بسرعة إلى عصر انحطاط جديد ، إذ تغترب عن الواقع والفكر معا ، فتفقد الحرارة والصدق كما تفقد المنطق والانسجام . وإذ تحاول مداراة هزالها تفضحه بما تخصف على نفسها من نتف متباينة الأصول وألوان صارخة التنافر تبعدها عن تراثها الذي خرجت منه كما تبعدها عن النماذج التي تطمح للوصول إليها .

ولقد قلت في المقالة السابقة أن بداية الخروج من هذا الانحطاط متوقفة على حركة نقدية تساعدنا على أن نعرف ماذا نريد أن نكتب وكيف نكتب ومانريد في هذه الأشكال التى مازلنا ننقلها عن الأوروبيين . أما الطريق إلى إبداع أشكال جديدة فتبدأ بفقه الأصول أو بالفلسفة ، وهذه المسألة الأخيرة هى التى أريد أن أتناولها في هذه المقالة بشيء من التوضيح .

ولن استغرب أن يستدرك علي أحد فيقول . ولكن ماهى بداية الطريق إلى النقد ؟ وماهي بداية الطريق إلى الفلسفة ؟ إن النقد والفلسفة هما أيضا إبداع : فإذا كنا عاجزين عن إبداع الأدب فنحن عاجزون عن إبداع أى وجه آخر من وجوه الثقافة .

لكنى سأقول : هون عليك يا أخى ! فنحن رغم كل ما أصبنا به لسنا معدمين . وإذا لم نكن نملك القدرة على الإبداع الآن ، فنحن على الأقل نملك رصيدا ضخماً من التجربة .

وليس ماينقصنا هو المواهب والعقول ، بل الروح التي تشحذ هذه وتلك . والحق أن هذه الروح لاتظهر بالدعوة أو بالإرادة الفردية . وإنما تظهر حين ندرك مانتعرض له أو تتعرض له ثقافتنا من خطر الجمود والانحلال ، فنهب للدفاع عن أنفسنا ، وهذا مايحاوله قلمي المتواضع ، فإذا كنت لا أستطرد للحديث عن الشروط الموضوعية لظهور حركة نقدية أو فلسفية ، فلأن همي الأول هو الإبداع الأدبي فمن واجبي أن أوضح أهمية النقد والفلسفة لقيام هذا الإبداع ، ويبقى على النقاد والفلاسفة أن يوضحوا مسألتهم.

●

من أخطر المبادىء التى رسخها فى أذهاننا النقد العربى القديم أن الفلسفة والأدب لايجتمعان ، فقد تعلمنا في المدارس أن أبا تمام والمتنبى حكيمان والشاعر البحتري وعلى الرغم من أن الجاحظ كان مفكرا كبيرا فقد أنكر بحماسة على العرب فضيلة التفكير ليثبت لهم ماهو أهم في نظره وهو البديهة والارتجال . وكذلك فعل الآمدي الذي كان يرى أن الفلسفة في شعر زيادة ، كثيرا ماتؤدي إلى إفساده . ولهذا يقول للشاعر المتفلسف : « قد جئت بحكمة وفلسفة ومعان لطيفة حسنة . فإن شئت دعوناك حكيما أو سميناك فليسوفا ، ولكن لانسميك شاعرا ولا ندعوك بليغا لأن طريقتك ليست على طريقة العرب » !

وأنا متأكد من أن هذا المبدأ لايزال له بيننا إلى اليوم مؤيدون متحمسون ،ليس بين القراء وحدهم ولكن بين الكتاب والشعراء أنفسهم .

والحقيقة التى لاجدال فيها أن الأدب لون من ألوان التفكير والتأمل الحكيم . ولقد تخدعنا القصيدة أو القصة عن نفسها فنحسب أن مايعجبنا فيها هو الصور الجميلة أو الإيقاعات أو الحبكة المثيرة ، ونغفل عن الحوار الذي يقوم بيننا وبين عالم الأفكار الذي تدخلنا فيه ونحن لاندري . والفلسفة لاترد غالبا في القصة أو فى القصيدة على هيئة تصورات ذهنية مجردة ، وإنما تكون مقنعة ومتسترة وراء الحيل الفنية والعناصرالشكلية المختلفة ، بل هي التى تخلق هذه الحيل والأشكال .

إن شعر الصعاليك الذي ثار على القبيلة ونادى بالعدالة والمساواة كان تعبيرا عن بيئة روحية وفكرية تستعد لتلقي الرسالة المحمدية .

ونحن لانستطيع أن نفهم حركة البديع التى كانت مظهرا لروح التجريد التي دخلت الشعر العربي مالم نربطها بعقيدة التوحيد والتنزيه من ناحية وبالحركة الفلسفية العقلانية التى ازدهرت في القرن الثالث الهجري .

ونحن نقرأ ألف ليلة وليلة فتستولي علينا بخيالها العجيب أو بصراحتها المثيرة . لكن قليلا منا هم الذين فكروا في علاقة هذه القصص الشعبية بالفلسفة .

●

إن ألف ليلة وليلة نتاج مباشر لفكر القرنين السادس والسابع الهجريين ، حين تراجعت الاتجاهات العقلية والمنطقية وازدهرت الحركة الصوفية العملية وامتزجت بالأساطير الشعبية ، وصارت المصادفة هي القانون المسيطر ،وامتلأ العالم بالأرواح والكائنات الظاهرة والخفية ، وأصبح الأقطاب يتنقلون في لمح البصر بين المدن والأقطار ، وشاعت نظريات الحلول والتقمص . وهذا هو ماتصوره ألف ليلة وليلة بل إن هذا الفكر هو الذي ولد خيالها وأنتج حبكتها وشخصياتها وحوادثها فالحبكة تستند إلى قانون المصادفة وواقعية الخارقة ، والبشر يتحولون إلى « غزلان مسلسلة وكلاب سلوقية وبغال زرزورية » .والحيوانات والطيور تتكلم ، والشجر يثمر رؤوسا آدمية ، والرجال والنساء ظلال أو أشباح تتقلب في متع وآلام تجرها عليها طبائع لاتتغير .

هذه القدرة الخارقة على تمثيل الحضارة أو الفكر السائد في المكان والزمان هي التي تمنح ألف ليلة وليلة قيمتها الفنية والفكرية الكبرى عندنا وعند الأوروبيين على السواء .

ألا نرى أن الآثار الأدبية العربية والإسلامية التى لقيت شهرة كبيرة في الغرب وفي العالم كله تتميز بعلاقتها الوثيقة بالفكر الفلسفي ؟ إن الحلاج الذي توفر على دراسة وإشاعة الاهتمام به في أوربا لويس ماسينيون قبل نصف قرن هو قبل كل شيء توق نقي على عتبة النشوة الصوفية . شعره وأخباره وحياته ذاتها تجسيد شفاف لهذا التوق ، بل هي كلها من صنعه .

وكذلك ابن عربي الذي عرفه الأوروبيون قبل الحلاج . فقد اهتم

بدراسة أعماله وترجمتها عدد من كبار المستشرقين منهم نيكلسون في انجلترا ، وآسين بلاثيوس وجومس في اسبانيا ، وماسينيون وهنري كوربان في فرنسا . وعلى الرغم من أن ابن عربي لم يكن على وفاق مع فلاسفة عصره كابن رشد فقد كان هو نفسه فيلسوفا له مذهبه الخاص في النفس والمعرفة والخيال والحب ، بالإضافة إلى كونه شاعراً وقف شعره على التعبير المباشر عن مذهبه .

أما أشهر شاعر مسلم في العالم فهو عمر الخيام بلا جدال وبقدر ما كان الخيام شاعرا كبيرا كان أيضا فيلسوفا ورياضيا وفلكيا ، ولقد نبع شعره من هذه الثقافة الشاملة .

إن مايفتن الأوروبيين في رباعيات الخيام ليس ، روحها الابقورية المتشائمة وحدها ، وإنما هذه الروح في صراعها مع نوع من الرواقية المتسامحة . وبإمكاننا أن نفسر بسهولة شكل الرباعيات بمضمونها الفلسفى .. فكل رباعية بمثابة قضية منطقية تبدأ بمقدمة وتنتهي باستنتاج . وإذا كان الحضور للطبيعة والبشر في المقدمة . فالحاضر في الاستنتاج أو الخاتمة هو المصير .

• • •

هكذا نرى أن الفلسفة لاتوفر للكاتب أو للشاعر مجرد أفكار ومقولات يرددها ، وإنما توفر له أهم مايقوم عليه الأدب وهو الشكل . لهذا يصعب على الأدباء الذين لايفكرون سواء كان ذلك بإرادتهم أو بالرغم منهم أن يبدعوا شكلا جديدا أو يحسنوا استخدام ماينقلونه عن غيرهم من أشكال . ومن هنا نفهم لماذا هزلت آدابنا وانحطت !.

(٧/ ١/ ١٩٨٦)



قسمة ظالمة

في الثلاثينات من هذا القرن عندما أصبح من حق علي محمود طه أن يكلف بالسهاد مثل الفرد دو موسيه « في غرفة يضطرب فيها نور ضئيل شاحب وتفنى فيها بقايا الجذوة في الموقد » كانت الرومانتيكية قد لفظت أنفاسها الأخيرة في مواطنها الأصلية قبل نصف قرن على الأقل ، وتعاقبت بعدها على الشعر الأوربي ثلاث مدارس جديدة !

وعندما كان مارسيل بروست ، وجيمس جويس يكتبان أعمالهما الروائية الضخمة التى خرجا فيها على كل قوانين الرواية الكلاسيكية ، كان روائيونا الأوائل يبدأون محاولاتهم في تقليد الكلاسيكيين والرومانتيكيين !

والحقيقة أن هذه المقارنة ظالمة فآدابنا التي كانت في النصف الأول من هذا القرن متخلفة عن الآداب الأوروبية مقلدة لها ، كانت بالقياس لما آلت إليه فى القرون الماضية من انحطاط وتفسخ آدابا حية متقدمة . ولهذا وقف طه حسين يشجع على محمود طه فى تطعيم الشعر العربى بصور الشعر الغربى ، واجدا في ذلك « تشريفا للشعر العربى ورياضة للذوق الشرقي واللغة العربية على أن يسيغا مالم يتعودا أن يسيغاه من قبل » .

لكن رياضة الذوق واللغة بتقليد الأوروبيين كان يجب أن تنتهي بتعويدهما الاعتماد على النفس ودفعهما فى طريق الخلق والعطاء . وهذا مالم يتحقق للأسف حتى الآن إلا في فترات خاطفة ، ومحاولات لاتزال تثير التساؤل حول مافيها من عناصر عربية متميزة .

●

قبل بضع سنوات نظّم المستشرق المعروف الأستاذ جاك بيرك أمسية شعرية في الكوليج دو فرانس ، دعا عددا من الشعراء العرب لإحيائها ، كما دعا الشاعر الفرنسي ميشيل دوجي للتعليق عليها ، فوقف هذا في نهاية الأمسية يسأل : هذه أشعار جميلة ، لكنها تشبه شعرنا ، ولست أحس فيها شيئا عربيا خاصا !

وربما كان الشاعر الفرنسي متسرعا ، فقد استجاب لأول انطباع تلقاه عن الترجمة السريعة ، لكن هذا الانطباع يستند إلى شيء لامحالة ، فميشيل دوجي شاعر وناقد معروف .

ومنذ عامين أو ثلاثة صدر لأندريه ميكيل أستاذ الأدب العربي في الكوليج دو فرانس كتيب يحوى عدداً من مقالاته في الأدب العربي . ومن هذه المقالات واحدة تدور حول الرواية العربية المعاصرة ، وأخرى حول التقنية الروائية عند نجيب محفوظ . وقد لفتني في هذا الكتيب سؤاله عما في أدبنا الروائي من خصوصية عربية ، وإجابته التي وازن فيها بين التقييم والتفسير .

لقد صرح بأن الرواية العربية وإن لم تبلغ نضجها الكامل . فهي تحمل قيمة جوهرية تتمثل في أنها الشكل الأكثر ملاءمة للوعي

بالذات ، لا من خلال تعليقات تجريدية أو تأكيدات ثابتة متعلقة بالماضى ، بل من خلال استحضار التاريخ في واقعيته وشموله ، ومعاناته معاناة حية . فالروائي العربي يحاول أن يجمع أشتات تاريخه ، ويسيطر في الوقت نفسه على ماتعلمه من تقنيات الرواية الأوروبية الحديثة ، يرى نفسه في مرآة نفسه وفي مرآة غيره معا ، ثم يؤلف بين الرؤى المختلفة والعناصر الموروثة والمكتسبة في شكل أدبي مركب يتحقق فيه وعي عربي جديد هو في اللحظة ذاتها وعي إنساني جديد وتلك هي خصوصية الرواية العربية التي ستنبثق من هذا اللقاء بين الشرق والغرب ، والتي لاتزال في نظر أندريه ميكيل غاية يتلطف فيرى أنها ستتحقق .

لكن مقالة الأستاذ ميكيل عن الرواية العربية التي يعبر فيها عن هذا التفاؤل نشرت لأول مرة عام ١٩٦٥ في « المجلة النقدية » الفرنسية ، ولا أظن أننا نقترب من هذه الغاية ، بل أخشى أن نكون قد ابتعدنا ، فلم يحدث في تاريخ علاقتنا بالثقافة الأوروبية الحديثة أن كنا متهالكين على النقل دون تمييز أو اختيار كما نحن الآن !

•

غير أن المتأمل في كلام أندريه ميكيل يرى أن تفاؤله لم يكن مجانيا ، بل هو تفاؤل مشروط بوعي التاريخ . فالكاتب العربي الذي يريد أن يسيطر على الأشكال الأدبية الأوروبية مطالب أولا بامتلاك تاريخه ، وهذا لايتحقق إلا حين ينجح فى إدراك القوانين التي سيرته وصاغت أحداثه وربطت بين مراحله وطبعتها جميعا بطابع خاص . وهذا هو التفسير الذي يقدمه أندريه ميكيل في مقالته عن نجيب محفوظ لاهتمام الروائي العربي الكبير بالتاريخ .

إن التاريخ عند نجيب محفوظ ليس مجرد أحداث أو موضوعات ولكن انشغال فكري وروحي . لقد بدأ حياته الأدبية بترجمة كتاب عن مصر القديمة ، وكان التاريخ الفرعونى موضوع رواياته الأولى « رادوبيس » و « كفاح طيبة » ... ثم يرده الماضى إلى الحاضر فيكتب روايته « القاهرة الجديدة » .. ويختار الأحياء القاهرية الشعبية بالذات حيث لايزال التاريخ حيا لينشيء فضاءه الروائى بدوائره الثلاث فحين يكون الصراع بين النماذج والمطامح والأهواء كما فى « زقاق المدق » و « بداية ونهاية » نكون في دائرة المجتمع ، وحين يكون بين الأجيال كما في « الثلاثية » فنحن في دائرة التاريخ ، أما حين يتصل بالتواريخ والحضارات فهنا تتردد الأسئلة الصعبة وندخل دائرة الفلسفة .

وليس نجيب محفوظ بدعا في هذا . إن التاريخ أيضا هو الشغل الشاغل عند توفيق الحكيم : « عودة الروح » و « أهل الكهف » و« عصفور من الشرق » و « السلطان الحائر » وهو كذلك عند يحي حقى : « قنديل أم هاشم » وعبد الحميد جودة السحار « قافلة الزمان » ... التاريخ عند هؤلاء جميعا ليس مجرد إطار يساعد على الإيهام أو يبرر مفارقة الواقع كما هو الحال في بعض الروايات التاريخية ، بل هو صيرورة اجتماعية وروحية ذات أصول وقوانين يسعى الكاتب العربى لتلمسها أو الحدس بها . وفي هذا شيء غير قليل من الفلسفة فليست الفلسفة إلا معرفة القوانين أو فقه الأصول . هذا مايشترطه علينا أندريه ميكيل ليصل أدبنا للنضج ويكتشف ملامحه الخاصة .

لكن هذا التحليل ، مع براعته وحسن ظنه ، يحتاج إلى نظر

فالفلسفة في العمل الأدبي ليست مجرد موضوع أو مضمون أو انشغال يصب في شكل أدبي جاهز ، لأن الشكل ليس مادة غفلا بل هو ثمرة للفكر محملة بالأفكار ، أو كما يقول رولان بارت « كل شكل هو أيضا قيمة » . ولو قبلنا الشكل الجاهز لتحتم علينا القبول بما يمليه هذا الشكل من أفكار . فإذا كنا نريد أن نكتب روايات غرامية على طريقة الكسندر دوماس فسوف يكون مصير بطلاتنا شبيها بمصير غادة الكاميليا . وإذا كنا نتبنى تقنيات بلزاك أو إميل زولا أو سارتر أو كاترين مانسفيلد فسوف نتبنى أيضا أفكارهم أردنا أو لم نرد .

ولماذا نكون مضطرين للرضى بهذه القسمة ، أن يختص الأوروبيون بخلق الأشكال وما علينا إلا أن نتسلمها جاهزة لنملأها بالمضمون ؟ وإذا كانت هذه سيرتنا معهم منذ أواسط القرن الماضي إلى اليوم ، أفما آن الأوان لنكتشف بأنفسنا الأشكال والتقنيات التي تترجم بأمانة عن خصوصية تجربتنا ووعينا بالحياة ؟ تلك هى الغاية التي لن يكون لنا أدب بالمعنى الصحيح إلا إذا أدركناها ، ولن ندركها إلا إذا توازنت حياتنا الثقافية فتجاوب فيها التفكير العقلى والإبداع الأدبي كما يتجاوبان في الثقافة الأوربية التي ماكانت تستطيع أن تقدم بلزاك إلا لأنها قدمت أوجست كونت ، وما كانت تستطيع أن تقدم بروست إلا لأنها قدمت برجسون .

(١٤/ ١/ ١٩٨٦)



نحن في حاجة إلى فلسفة وحاجتنا للنحو أشد!

حين تساءلت عن الأسباب التي تجعل الشاعر أو الكاتب العربى مقلداً لخصت الإجابة في سبب واحد ، هو أننا لانعرف الأصول الفكرية التى أنتجت مانقلده من نماذج جاهزة . فإذا أردنا أن نعرف الأسباب التى تجعل الشاعر أو الكاتب الأوربى قادراً على خلق القوانين الأدبية فالإجابة أبسط ، لأنها عكس السابقة . وهى أن الأوروبيين يعرفون الأصول .

لقد كان للشعراء الكلاسيكيين الأوروبيين فضل كبير في التنظير لمذهبهم استنادا إلى المبادىء التي أخذوها عن أرسطو وأضافوا إليها ما أملاه عليهم انتقال الكلاسيكية من أثينا القديمة إلى أوروبا فى أواخر عصر النهضة . فقد لخص رونسار كتاب « فن الشعر » لأرسطو وجعله نبراسا تهتدي به جماعة « الثريا » التي ضمته مع ستة آخرين من شعراء فرنسا في القرن السادس عشر ، وبتأثير من أرسطو أيضا ألف الشاعر بوالو منظومته في « فن الشعر » كما ألف كورني كتابه « مقالات في الشعر المسرحي » .

وكما فعل الكلاسيكيون فعل الرومانتيكيون ، فقد ظهر أول دفاع عن شعر النشوة الغامضة والعواطف المشبوبة واللغة المألوفة في

الكتابات النقدية والفلسفية التي قدمها شعراء البحيرة الانجليز وردزورث ، وكولريدج . أما وردزورث فقد نبذ فى المقدمة التى كتبها للطبعة الثانية من مجموعته Lyrical Ballads مفهوم الكلاسيكيين للغة الشعرية ، وأثبت أن أجمل الشعر ما كانت مفرداته مستمدة من لغة الحياة التى تستعمل في الشعر والنثر على السواء . وأما كولريدج فقد شرح في « السيرة الأدبية » نظريته الرومانتيكية شرحا مفصلا ، فأعاد الاعتبار للخيال باعتباره قوة عقلية حدسية تقدم مبادىء التركيب والتشكيل وتكشف عن صميم الأشياء ، وهذا هو دور الخيال في الشعر الرومانتيكي ، وفي تحقيق وحدة القصيدة الغنائية بالذات . وقد صدرت ترجمة عربية جيدة لهذا الكتاب الخطير قام بها الدكتور عبد الحكيم حسان ، الأستاذ بكلية دار العلوم بجامعة القاهرة ، وإن كانت الحاجة ماسة لكتابة مدخل واف لهذا النص الفلسفي يحلل أصوله ويشرح آثاره .

وفي هذا المجال لابد أن نشير أيضاً للمقدمة النظرية التي كتبها فيكتور هيجو لمسرحيته « كرمويل » وشرح فيها أفكاره حول وحدة المأساة والملهاة ، وواقعية الموضوع ، وحرية الحركة ، وسواها من العناصر التي تؤلف فيما بينها المفهوم الرومانتيكي للمسرح .

●

هذا الارتباط الوثيق بين الفكر والأدب لن يضعف ، بل سيزداد قوة ومتانة ، لأن الأدباء المبدعين تعلموا الثورة على القواعد حتى أصبحت هذه الثورة قاعدة ، فهم يظلون يبحثون عن أشكال جديدة ليهدموها بأشكال أخرى .

إن الكاتب أو الشاعر لم يعد قانعا بالتعبير داخل القوالب الموروثة . وإنما أصبح في أمس الحاجة إلى قوالب وأشكال جديدة مرنة لايمكن للتعبير أن يتحقق إلا بها ، في الوقت الذي أصبح فيه مطالبا بفهم عصره وبالتأثير فيه فلابد له من الإحاطة بالتقدم الهائل الذي عرفته علوم الطبيعة والنفس والمجتمع التي صار لها أثر قوي جدا في هداية الكتاب والشعراء والفنانين إلى الأشكال والتقنيات التي وصلوا إليها بالحدس والثقافة والتجربة . من هنا نستطيع أن نفهم الأثر العميق الذي خلفته الفلسفة الوضعية والنزعات الاشتراكية وعلوم الإحياء والوراثة والمجتمع في أدب القرن التاسع عشر ، هذا الأثر الذي لم يقف عند حد تبنى الأدباء لبعض الآراء والقوانين بل امتد ليملي عليهم الأشكال والأساليب والمواقف .

إن للحياة الاجتماعية ، وللنقود خاصة ، أقوى الأثر في عالم بلزاك الروائى حيث يتحرك الأبطال في نسج من الوقائع والأوضاع المادية والاجتماعية فيرضخون أو يقاومون لكنهم ينتهون أخيراً لمصائرهم كما ينتهي المنطق إلى النتائج التي رسمتها المقدمات .

وكما جاءت بعد ذلك فلسفة برجسون الروحية لتكون ردا على الفلسفة الوضعية والمذاهب المادية . جاء كذلك أدب نهاية القرن الماضي وأوائل القرن الحالي ليكون ردا على الواقعية والطبيعية يدين بالكثير لآراء برجسون الفلسفية ونظريات فرويد في علم النفس .

لقد خرج مارسيل بروست ، وفعل مثله جيمس جويس ، على قوانين الزمن الخارجي المرتبط بالمكان . فلم تعد الرواية أحداثا تتتابع تتابعا منطقيا في الزمن الذي تحسبه بالساعات والأيام والسنوات كما

كان يفعل بلزاك وإميل زولا ، بل صار حركة داخلية في زمن خاص نعرفه بعد قراءة الرواية لا قبلها .

هذا هو الزمن الضائع الذي تبحث عنه رواية بروست ، وهو ليس الماضي الزائل ، بل هو الزمن الذي يمكن استعادته بواسطة التذكر لا لنعيد تكوين الأحداث التي وقعت فيه عن طريق السرد التقليدى ، بل لنكوّن هذه الأحداث تكوينا آخر من خلال الكتابة ، أو تملأ الزمن المستعاد بفعل الإبداع الحاضر ، وهذا ما يفسر تداخل الأزمنة في أعمال بروست وجويس وفوكنر وغيرهم من أصحاب الرواية الجديدة .

هذا الاستخدام الجديد للزمن وصل إليه بروست تحت تأثير فكرة الديمومة التي شرحها برجسون في كتابه « محاولة في الوقائع المباشرة للوجدان » ومؤداها كما يعرضها الأستاذ يوسف كرم في « تاريخ الفلسفة الحديثة » إن الحياة النفسية ليست ، كما كان يقول الماديون في القرن التاسع عشر ، ظواهر منفصلة تتصل بقانون التداعي وتخضع للقياس والحساب ، وإنما هي تيار غير منقطع من الظواهر المتنوعة ، أي أنها تقدم متصل من الكيفيات المتداخلة بخلاف الظواهر المادية التي هي كثرة من الأحداث المتمايزة المتعاقبة ، والحياة النفسية تلقائية فهي انبعاث من باطن وإبداع مستمر أو ديمومة .

ولن استطرد للحديث عن أثر الماركسية والوجودية وعلم النفس والانثربولوجيا بمناهجها المختلفة في الآداب المعاصرة .

●

والقارىء الذكي ليس في حاجة لأن أذكره بأني لا أدعو إلى

نقل فلسفة الأوروبيين طمعا في أنْ نبدع في الآداب كما يدعون ، وإنما قدمت هذه الأمثلة الأوروبية إضافة للأمثلة العربية التي قدمتها من قبل لأزيد فكرتي حول الارتباط الوثيق بين الأدب والفلسفة إيضاحا ، ولأبين حاجتنا نحن العرب إلى التفكير الفلسفي الناضج الأصيل إذا أردنا أن يكون لنا أدب ناضج أصيل ، مع أن نقل الفلسفة الأوروبية ليس منتظراً دعوتي ، فنحن ننقلها بالفعل كما ننقل الآداب الأوروبية فلا يورثنا نقلها إبداعا فلسفيا أو أدبيا ، لأننا ننقل الثمار الناضجة ولا نزرع شجرة واحدة .

لكني أريد أن أذكر القارىء بمبدأ قد ننساه ، وهو أن كل فلسفة الدنيا لا تستطيع أن تجعل من لا يعرف اللغة كاتبا مبدعا ، لا أقصد اللغة كما يكتبها الطلاب في دروس الإنشاء أو التعبير كما تسمى في هذه الأيام ، وإنما اللغة التي يتصرف فيها الشاعر أو الكاتب بعلم وحذق كأنما هو الذي اخترعها .

إن إبداعات فلوبير ، وبروست ، وجيمس جويس ، واندريه جيد ، وفوكنر ، وبودلير ، ورامبو ، وفاليري ، واليوت هي قبل كل شيء إبداعات لغوية ، وبقدر امتلاكهم للغة وقدرتهم على الابتكار فيها استطاعوا تطويعها للتعبير عن مراميهم الفكرية والفلسفية وتحويل هذه المرامي إلى أبنية جميلة . ولو نقلت لكم بعض ما يقوله النقاد مثلا عن بناء بروست لجمله الطويلة المثقفة ، وطريقته في استخدام اسم الفاعل ، وإحيائه لبعض تقاليد الكتابة الفرنسية في القرن الثامن عشر لرأيتم لونا من النقد شبيها بنقد الجرجاني القائم على إدراك معاني النحو .

ولعل في تذكرنا لهذا المبدأ الأول ما يردنا للتواضع والتطامن ، فنحن نتحدث عن فقه الأصول ، وكثير من كتابنا وشعرائنا أحوج ما يكونون في هذه الأيام لدروس خصوصية في النحو !

(٢١/ ١/ ١٩٨٦)

المـــرايـَــا

- ١ -

الكتاب الذي أقدمه لكم في هذه المقالات الثلاث مرشح لدور خطير يلعبه في الأدب العربي الحديث . هذا الكتاب وعنوانه « المرايا المتجاورة » أراد مؤلفه الدكتور جابر عصفور أن يصل فيه إلى غايتين لايصل إليهما النقاد بكتب عديدة : أولاهما دراسة فكر طه حسين دراسة شاملة لاتكتفي بمعالجة ناحية من نواحيه بل تحاول الإحاطة به من كافة النواحي ، واكتشاف الأساس الذي تقوم عليه كل أعماله باعتبارها عملا متصلا مترابط الأجزاء أو باعتبارها وجوها متعددة لحقيقة واحدة ــ أما الغاية الأخرى فهي تعريب المنهج البنيوي أو تطويعه لدراسة الظواهر الثقافية العربية ، وهذا أحدث منهج عرفته العلوم الإنسانية في أوروبا حتى الآن .

والحقيقة أن طه حسين ليس موضوعا جديدا للدراسة والنقد ، لكن ما كتب عنه حتى الآن أو معظمه نقد عاطفي لايخرج عن المدح والقدح أو هو نقد جزئي لأفكار منفصلة أو أعمال منعزلة عن سياقها وروابطها . وكذلك الأمر بالنسبة للبنيوية ، فإذا كان بعض المثقفين العرب قد بذلوا جهودا في التعريف بها وفي تطبيقها ، فمازالت هذه الجهود قاصرة بل هي مجهولة أو مرفوضة من معظم المثقفين والقراء

العرب ، لأنها في أغلبها شذرات مترجمة مبتسرة ، أو تعريفات غامضة مختصرة ، أو تطبيقات تقوم على احتذاء نماذج أوروبية وتتجاوز تقليد المقدمات إلى تقليد النتائج . ولعل كتاب جابر عصفور أن يكون أول محاولة جادة في طلب هاتين الغايتين ، ولعله أن يكون قد وضع قدمه على الطريق الصحيح منذ أن وفق اختيار موضوع الدراسة ونهجها .

إن دراسة فكر طه حسين دراسة شاملة عمل مطلوب في ذاته وبالإمكان أن يتحقق باستخدام أى منهج حديث أو تقليدى بصرف النظر عن موقفنا من النتائج التي يمكن أن تصل إليها هذه الدراسة . ومن ناحية أخرى فالبنيوية منهج يمكن أن يقدم نظريا ، فهذا مطلوب ومفيد في ذاته ، كما يمكن أن يطبق على أية شخصية أدبية بصرف النظر عن قيمتها ، فمن مزايا هذا المنهج أنه صالح للتطبيق على الكبار صلاحيته للتطبيق على الصغار . وبعض أنصاره في فرنسا يتحرون في اختيارهم للأعمال الروائية التى يحللونها بأدواته أن يبتعدوا عن أعمال الكبار من الكتاب ليبينوا أن قيمة الموضوع لا دخل لها في دراسته ، كما أن كل نبات أو حيوان مهما بلغت درجة رقيه أو دناءته هى موضوع صالح للتشريح والدراسة ، وأن القيمة العلمية للنتائج التي تخرج بها من تشريح الميكروب تتساوى مع قيمة النتائج التي تخرج بها من تشريح مخ الفيلسوف .

لكن جابر عصفور ليس محايدا مع طه حسين ولا مع البنيوية . وهذا هو سر اختياره لعميد الأدب العربى بالذات موضوعا لكتابه الذي قلنا أنه مرشح لدور خطير . فدراسة طه حسين بمنهج جديد يكشف عيوب الأساس الذي قامت عليه كل أعماله إنما هي دعوة مهذبة للخروج من تأثير هذا العملاق خروج النضج والعرفان

لاخروج الطيش والنكران . كما أن تطبيق البنيوية على غير طه حسين لن يحقق الهدف التبشيري الذي يسعى إليه المؤلف ، وهو تعريب هذا المنهج وانتزاع شرعية حلوله محل المناهج التقليدية أو وجوده بينها على الأقل .

ولا شك أن إظهار القصور في عمل العميد أدل على قوة المنهج الجديد ورهافته من إظهار هذا القصور في أعمال التابعين والمقلدين . وتلك هي الخطة التي سار عليها طه حسين نفسه في كتابه « في الشعر الجاهلي » . فلو أنه طبق منهجه التاريخي في نقد النصوص على غير الشعراء الجاهليين لما تحقق لمنهجه ما تحقق من شهرة واسعة وتأثير ضخم عميق . ولو طبق العقاد والمازنى قواعد « الديوان » على غير شوقي والمنفلوطي والرافعي من زعماء المحافظين لما أدى الكتاب رسالته في هدم التقليد والدعوة للجديد . وكذلك يقال عن كتاب محمود العالم وعبد العظيم أنيس « في الثقافة المصرية » .

ونحن نعلم أن منهج طه حسين يقوم على اعتبار الأدب صورة لحياة المجتمع والفرد أو نشاطا إنسانيا بالبيئة الاجتماعية والسياسية التي تصنع الاديب وتصنع أدبه . ولكي نفهم الأدب ينبغي أن نبدأ بدراسة بيئة الأديب من كل نواحيها وأن نفهم شخصيته وسيرة حياته حتى نرى ماذا انعكس من كل ذلك على أدبه وكيف كان ذلك . ولقد كان هذا المنهج في وقته ثورة هائلة على الذوق المحافظ ، وعلى القواعد الموروثة من النقد القديم الذي كان يرى الأدب صناعة لفظية وظيفتها تلخيص الحقائق والآراء المتفق عليها وإخراجها في ثوب جميل . وضعت لتقدير جماله مقاييس موحدة سادت في كل العصور الماضية وعممت على كل المشتغلين بالأدب كأنها مبدأ ثابت يستمد قوته وشرعيته من مصدر خارج الزمان والمكان .

وتتلخص ثورة طه حسين التى شاركه فيها بالطبع آخرون في أن يكون الأدب تقليداً للحياة المتطورة لا تقليدا للنصوص الجامدة . ومعنى هذا أن الأدب لابد أن يتطور كما تتطور الحياة مادام يقلدها أو يعكس صورتها كما تعكس المرآة صورة المشاهد والوجوه .

ولقد أدت أفكار طه حسين رسالتها وبعثت الحياة في الأدب العربي إبداعاً ونقداً ودراسة ، وتركته ينمو خاضعا لقوانينه وشروطه كما ينمو كل كائن حي ، ووضعته لأول مرة في مجرى التطور العالمى حين أخضعته لمقاييس النقد الأوروبى . فكان لابد أن يظهر بعد طه حسين من يتأثرون بالمناهج اللاحقة فيتصدرون لمقاييس أستاذهم بالنقد مفندين إياها داعين إلى الأخذ فيتصدرون بالمقاييس الأحدث التى أتيح لهم أن يعرفوها والتى لايرون مانعا من تطبيقها على الأدب العربي الذي أثبت طواعيته واستعداده للتعامل مع مقاييس ومناهج النقد الأوروبي بدليل النجاح الذي حققه طه حسين من قبل .

هكذا تأثر الدكتور محمد مندور بمذهب « لانسون » في قراءة النص والاحتكام إليه وحده دون حقائق البيئة والعصر وقواعد علم النفس ، لأن الأدب في رأيه إبداع ذاتي لا يخضع لقاعدة ولا يفهم إلا عن طريق التذوق والخضوع لتأثيره . وفي هذا يقول مندور عن مقاييس طه حسين إنها هي « التي أحاربها اليوم بكل قواي وهي في الحق من مخلفات الماضي ، من مخلفات القرن التاسع عشر في أوروبا ومن مخلفات « الأعجمي » قدامة (يقصد قدامة بن جعفر) في الأدب العربي وأعنى بها تطبيق القوانين التي اهتدت إليها العلوم الأخرى على الأدب ونقد الأدب » .

وهكذا تبنى محمود العالم وعبد العظيم أنيس ماوصل إليه

الاشتراكيون من تحديد وتقنين لمفهومات البيئ، والمجتمع والعصر التى كانت تتردد في القرن التاسع عشر بمعان مختلفة غامضة غير محددة ، وما نادوا به من أن الأدب لايصور المجتمع فحسب وإنما يساهم في تطويره ويتدخل طرفا في صراعاته ، وهكذا شن العالم وأنيس حملتهما الشهيرة على طه حسين وغيره من أدباء جيله مطالبين بأدب واقعي ملتزم .

وهكذا يتصدى الآن ناقد جديد لطه حسين داعياً إلى تجاوزه برفض منهجه من الأساس ، فليس العيب فى بعض نتائجه أو بعض جوانبه . وإنما العيب في بنيته ذاتها .

إن البنيوية منهج يرفض تفسير الأدب بعلوم أو نظريات من خارج الأدب تعود إلى التاريخ أو الاقتصاد أو المجتمع ، وينادى بأن الأدب هو قبل كل شيء كيان لغوي مستقل عن المجتمع الذي نشأ فيه وعن الأديب الذي أنشأه .. إنه نظام من الرموز والدلالات التى لاتنصرف إلى موضوعات أو أشياء أو حقائق خارج النص . لأنها دلالات معنوية تولد في النص وتعيش ضمن سياقه وروابطه ولا تفهم إلا بتحليله نحوا وإيقاعا وأسلوبا » .

لكن هؤلاء النقاد جميعا ، وإن رفضوا مقاييس طه حسين فقد أمعنوا في التأثر بالروح الوضعية التى بذر بذورها طه حسين عندما ثبت في العقول أن الأدب ينبغي أن تكون له مقاييس محددة تساعد على فهمه ونقده وتضمن تطوره في الوقت نفسه ولربما كانت هذه المناهج الجديدة ثورة في أوربا وفي الغرب ، لكنها بالنسبة لنا تظل تطوراً منطقياً للثورة التي حققها طه حسين عندما انتزع الأدب العربي من القرون الماضية ودفع به في تيار العصر الحديث .

(٢٢/ ١١/ ١٩٨٣)

- ٢ -

ليس من السهل أن ألخص كتاب « المرايا المتجاورة » الذي وعدت بتقديمه في هذا المقال . فالكتاب دراسة ضخمة في حوالى خمسمائة صفحة ، تتناول أعمال طه حسين كلها في محاولة لتحديد الأساس الذي يقوم عليه نقده . والمؤلف الدكتور جابر عصفور يتبع في هذه الدراسة منهجا جديدا في النقد يعتمد على تحليل النصوص تحليلا دقيقا من حيث هي أفكار وأساليب ، ويدخل في ذلك عمل كثير من الاستشهاد والمقارنة وملاحظة العلاقات وإدراك العناصر الثابتة والعناصر المتغيرة والبحث في كل ذلك عن صيغة أساسية أو تكوينية تقوم عليها كتابات طه حسين التي يعتبرها النقد البنيوي نصا واحدا متصلا ، مهما تعددت واختلفت موضوعاتها وأساليبها وتباعدت تواريخ صدورها .

وفي دراسة من هذا النوع تشبه أن تكون قطعة من النسيج ، تحتل الملحوظات الجزئية والاستنتاجات الفرعية أهمية تكاد تساوى أهمية الأفكار الرئيسية وتصبح الطريقة المثلى للإلمام بها هي قراءتها كما قدمها المؤلف ... لكنني معجب بهذه الدراسة وأريد أن أقدمها للقراء وأن أعلق عليها ، ولا مفر من إغفال أشياء كثيرة قيمة في سبيل التركيز على المنطلقات والاستنتاجات الأساسية التي ستكون محوراً لما أقدمه من ملحوظات وتعليقات .

●

تبدأ الدراسة بملحوظة أساسية ربما كان بعضنا قد شعر بها من قبل شعوراً عابراً أو غامضاً ، لكن جابر عصفور يقدمها تقديما جديدا

ويحدد أبعادها ويستقصى أصولها ونتائجها ، تلك هي أن كتابات طه حسين وخاصة ما كان منها في النقد وتاريخ الأدب والفكر والتربية لاتصدر عن موقف واحد أو نظرية محددة ، بل تصدر عن نظريات ومواقف متعددة . ففى بعضها يتبنى نظرية قريبة من الكلاسيكية حين يرى أن الأدب مرآة للبيئة والمجتمع ، وفى بعضها الآخر يتبنى نظرية قريبة من الرومانسية حين يرى أن الأدب مرآة لشخصية الأديب . وفي بعضها يتبنى موقفا انطباعيا حين يرى أن الجمال الفنى هو المطلب الأسمى للعمل الأدبى لأنه المطلب الأسمى للإنسان من حيث هو جوهر لا يجزؤه التعدد القومى أو الفردى ، وهذا الجمال يدرك بالذوق والإحساس أكثر مما يدرك بالتحليل والمنطق .

ولقد رأى الباحث أن طه حسين فى كتاباته جميعا متأثر بثقافات متعددة وأفكار مختلفة ، فهو يتأثر أولا بالأدب العربي القديم ونقده الذي كان يعلي من شأن الصنعة ويوازن بين اللفظ والمعنى . وهو متأثر بنظرية المحاكاة الأرسطية التى ترى العمل الأدبي تصويرا أو محاكاة للحقيقة الواقعة أو الممكنة وبتطبيقاتها المختلفة عند الكلاسيكيين والرومانسيين والواقعيين ، وطه حسين متفق مع سارتر في أفكاره حول الحرية والالتزام وإن فهمها على نحو خاص . وهو في تحقيقه لصحة انتساب الشعر العربي القديم يتبنى منهج الشك الديكارتى كما ينتفع بآراء القدماء من علماء العرب في الانتحال كابن سلام الجمحي وأبى عمرو بن العلاء . وطه حسين في إيمانه بأن الأدب انعكاس للحقائق الموضوعية المتمثلة فى البيئة والزمان وخصائص السلالة يتبنى فلسفة أوغست كونت الوضعية التي أنكرت كل فكر لايستند على الوقائع والظواهر المحسوسة ، كما يتبنى أفكار النقاد الفرنسيين المتأثرين

بهذه الفلسفة في القرن الماضى وخاصة هيبوليت تين ، وسانت بوف ، بالإضافة إلى نظرية ابن خلدون في المطابقة بين روايات المؤرخين وما يعقل وقوعه من الحوادث للتمييز بين الصادق والكاذب من هذه الروايات . أما آراء طه حسين الرومانسية والانطباعية حول الأدب كإلهام أو صدور عفوى عن الوجدان فهو يتبنى فيها مجموعة من أفكار جان جاك روسو وجول لوميتر ومتصوفة المسلمين .

هذا التعدد إما أنه قائم على أصول أو تكوينات مختلفة وعندئذ يكون نوعا من الاختلاط والفوضى ، وإما أنه قائم على صيغة تكوينية واحدة وإنما تعددت فروعها وعندئذ يكون خاضعا لنوع من التنظيم . ولقد اختار جابر عصفور أن يبني بحثه عن طه حسين على أساس الافتراض الأخير الذي يمثل قانونا أساسيا من قوانين البنيوية . فإذا كان كل فكر إنساني نظاما مترابطا من العلاقات والدلالات التي لاتتحقق إلا في سياقه ولا تفسر إلا من داخله ، فمن المنطقي أن يكون هذا النظام مبنيا على أساس صيغة واحدة أو بنية مطردة . هذه الصيغة قد لاتكون ظاهرة أو مدركة لكنها لامحالة موجودة . كما أن وجودها لايتعارض مع ما يظهر من اختلاف أو تناقض ، بل إن وجودها مرتبط بوجود التناقض وبسببه ، لأن كل نظام فكري هو في حقيقته محاولة لإخفاء تناقض ما بما يحقق الانسجام بين طرفيه أو بما يوهم بذلك .

إن شعائر اجتلاب المطر التي تؤديها بعض القبائل البدائية حين تشعل ناراً يتصاعد دخانها إلى عنان السماء هى فى حقيقتها شكل من أشكال التفكير هدفه إخفاء التناقض المتمثل فى الجفاف الواقع والمطر المنشود ، فالدخان المتصاعد في هذه الشعائر يوهم بوجود المطر عن طريق مشابهته الظاهرية للغمام .

ويرى ليفي ستروس عالم الأجناس الفرنسي والمفكر البنيوي الشهير أن كل فكر بشري لابد أن يكون خاضعا لهذا القانون ، يستوى في ذلك فكر المتوحشين وفكر المتحضرين . وهذا ما أراد أن يثبته جابر عصفور في دراسته عن طه حسين .

●

لقد لاحظ أن طه حسين في كل كتاباته النقدية ، بل وفي كتاباته الإبداعية أيضا يستخدم تشبيها أو استعارة تتكرر كثيرا وترمز لنظريته في طريقة إدراك الإنسان للحقيقة ، هذه الاستعارة هي المرآة التي هي العقل أو النفس حيث تنعكس الحقائق والمشاعر والصور التى تنعكس بدورها في مرآة الأدب .. وهذه تنعكس من جديد في مرآة النقد أو مرآة القراءة ، وهكذا فالوجود كله حقائق وصور أو مراء ومرايا تقوم بينها انعكاسات متبادلة تحول الوقائع إلى أفكار ومشاعر . وتجعل الموضوع ذاتا والذات موضوعا .

المرآة إذن هي الصيغة التكوينية أو البنية الأساسية المطردة في أدب طه حسين ونقده بالتحديد ، هذا النقد الذي يقوم في جوهره على أن الأدب صورة لأصل ينعكس في الكتابة انعكاس الصورة في المرآة .

لكن طه حسين لايلتزم بأصل واحد يصوره الأدب ، بل هو يجمع بين أصول متعددة بتعدد المذاهب والنظريات التى تأثر بها وظلت متجاورة في ثقافته فلم تنصهر في منطق جدلي جديد يوحد بينها ويخفي تناقضاتها إن لم يتجاوزها . ولهذا فالمرآة في نقد طه حسين ليست مرآة واحدة بل هي مرايا متعددة ، يجمع بينها أنها كلها تعكس مايواجهها ويفرق بينها أن المرآة التى تعكس الواقع الخارجى غير

المرآة التي تعكس الوجدان الداخلي ، وهاتان تختلفان عن مرآة ثالثة تعكس العواطف الإنسانية دون تقيد بحدود الزمان والمكان .

ولقد يبدو لنا أن تعدد الأصول التي تنعكس في الأدب لايستدعي بالضرورة تعدد المرايا . والواقع أن هذا أيضا هو مابدا لطه حسين نفسه ، فقد كان يرى أن الأدب الجديد هو مايصور المجتمع وشخصية صاحبه ويرتفع حتى يصور حقائق الكون وعواطف الإنسان في وقت واحد . لكن جابر عصفور يكشف لنا التناقضات التي يقع فيها طه حسين حين يجمع بين هذه الأصول المختلفة فيجعل الأدب ظاهرة اجتماعية بل يجعل الأديب نفسه نتيجة حتمية لأوضاع مجتمعه وبيئته التى تشكل وجدانه وذوقه وتتحكم في إرادته ، ثم يجعل الأدب مرة أخرى صدورا تلقائيا وتعبيرا عن شخصية الأديب المتفردة القادرة على التأثير في المجتمع فيثبت له الحرية بعد أن نفاها عنه من قبل ، ثم يجعل الأدب بعد ذلك ظاهرة إنسانية تتجاوز حدود الزمان والمكان بعد أن كانت ثمرة لهذه الحدود .

هذا التناقض في النظر إلى طبيعة الأدب له آثاره في نقد طه حسين الذي يتوزع بصورة آلية على العصر والشاعر والنص . ويتراوح بين النقد التاريخي والانطباعات الذاتية ويستخدم أساليب مختلفة تتأرجح بين التقرير والانفعال .

وإذن فنقد طه حسين ينتمي إلى مدارس مختلفة تجمع بينها صيغة المرآة أو صيغة المرايا التى تتجاوز ولا تتطابق . فإذا صح ماوصل إليه جابر عصفور بالبحث المضني والتحليل الدقيق فربما سبق إليه دون أن يدري صديقنا الشاعر نزار قباني حيث قال في رثائه الجميل لطه حسين :

ضوء عينيك ، أم حوار المرايا   أم هما طائران يحترقان !

سوى أن نزار رأى مرايا طه حسين متحاورة . ورآها جابر عصفور متجاورة .

(٢٩/ ١١/ ١٩٨٣)

— ٣ —

إنه عمل يتميز بالذكاء والنفاذ والإحاطة ودراسة لاتنقصها أداة واحدة من أدوات البحث الرصين .

على أنني قدر ما استمتعت بهذه الدراسة واستفدت بكل كلمة فيها أحس بأن فى النفس شيئا من هذه الفكرة الرئيسية التى قامت عليها : فكرة المرآة والتى لاأدرى هل كانت في الدراسة مجرد فرضية لايتكلف الباحث إثباتها بل يقترحها فحسب لقراءة أعمال طه حسين قراءة جديدة شاملة ، أم أنها كانت استنتاجا نهائيا جاءت الدراسة برهانا عليه ؟

إن القول بأن الأدب صورة لأصل قول قديم نجده فى نظرية المحاكاة التي سادت النقد الأوربي في مختلف العصور ومازالت موجودة حتى الآن في بعض المدارس . كما نجدها في فكرة الصدق عند النقاد العرب ، صدق القول « فيما أتت به التجارب » وعند « اقتصاص خبر أو حكاية كلام » كما يقول ابن طباطبا .

وإذا كان طه حسين قد حدد الأصل أو الأصول التي ينعكس عنها الأدب تحديدا خاصا جمع فيه بين الواقع الاجتماعي ووجدان الكاتب والعواطف الإنسانية المشتركة فهذه ليست خصوصية تجعل لفكرة المرآة دلالة متميزة في نقد طه حسين ، فهذه الأصول كلها موجودة عند تين في كلامه عن أثر العرق والزمن (حياة الفنان) والوسط الاجتماعي والسياسي . كما هي موجودة عند سانت بوف الذي كان مرناً جداً في تطبيق قواعده في الربط بين الأدب وشخصية صاحبه وبيئته الاجتماعية . وربما كان من المفيد في هذا السياق أن نذكر أن

كلمة الانعكاس في اللغة الفرنسية التي قرأ بها طه حسين وتين وسانت بوف . وهي كلمة REFLEXION تفيد أيضا معنى التفكير والتأمل . أى أنها تجمع بين تلقي الصورة وإعادة إصدارها بتصرف . أو بين محاكاة الخارج والتعبير عن الذات .

وفي جيل طه حسين تجتمع هذه الأصول أيضا كما نرى في كتابات المازني والعقاد اللذين يستخدمان تشبيه المرآة بكثرة ملحوظة كذلك ، وهما إن ركزا على فكرة الشخصية فقد تحدثا عن البيئة والواقع الاجتماعي والسياسي في دراساتهما عن الشعراء العباسيين . ويكفي أن نذكر هذه الفقرة للمازني من كتابه « قبض الريح » حين يقول متحدثا عن البحر « ولو أنى كنت اليوم في القاهرة وفي بيتي الذي اتخذته على تخوم العالمين لكان الأرجح في الرأي والأقرب إلى الاحتمال أن يجري القلم بغير ما يسطره الآن فإن النفس كالزجاج الحساس تنطبع عليها وترتسم فيها صور ما يحيط بها » .

والسؤال إذن : كيف تكون المرآة-صيغة تكوينية عند طه حسين وهي فكرة مشتركة عند كثيرين جدا من النقاد الأجانب والعرب في كل العصور ؟

وننتقل إلى مسألة التناقض . فنتفق مبدئيا على أن الجمع بين أصول مختلفة للأدب من شأنه أن يوقع في شيء من التناقض . لكني أحس أن جابر عصفور بالغ في تقدير تناقضات طه حسين حتى أعطاها شكل الفوضى وحتى صارت فكرة المرآة أعجز من أن تنهض بعبء التنظيم الذي توخاه الباحث منها . وهو ما اعترف به ضمنيا حين جعل المرآة مرايا متجاورة .

لكن جابر عصفور لايرى تناقض طه حسين في مجرد جمعه لأصول متعددة يصدر عنها الأدب . أو لنظريات مختلفة في النقد والفلسفة ، وإنما يرى تناقضه في موقفه السلبي منها أو في أسلوبه التوفيقي حين جمع بينها دون أن يعيد صياغتها صياغة تركيبية جدلية . وهذا ما يجعل طه حسين يتكلم عن الجبر التاريخي حين يطالب بأن يكون الأدب مرآة للمجتمع . فإذا تحدث عن الأدب كمرآة للشخصية فعندئذ « يختفي الجبر الاجتماعي والحتمية الاجتماعية ، ويتضخم دور الفرد الأديب في مواجهة المجتمع المتلقي .. ويقترن نشاط الأديب بلون من الحرية تفصله - كما سنرى - عن حركة المجتمع بل عن حركة التاريخ » .

ولي على هذا الرأي ثلاث ملحوظات :

الأولى أن طه حسين وإن جمع في عدة مواطن من كتاباته النقدية بين الكلام عن الحتمية الاجتماعية والحرية الفردية . فمن الملاحظ أن كلامه عن الحتمية يغلب على كتابات المرحلة الأولى التي ساد فيها منهجه في النقد التاريخي كما نرى في كتبه « تجديد ذكرى أبي العلاء » (١٩١٥) و« في الشعر الجاهلي » (١٩٢٦) و« حديث الأربعاء » (١٩٢٥ ، ١٩٢٦ ، ١٩٣٥) بينما غلب كلامه عن أثر الموهبة والحرية في المراحل التالية حين انصرف إلى النقد الفني والإبداع كما نرى في « مرآة الضمير الحديث » (١٩٤٩) و « خصام ونقد » (١٩٥٥) و« أحاديث » (١٩٥٧) ، ومعنى هذا أن هناك تعديلا أو تطورا يتعارض مع فكرة الجمع والتناقض . ولعل صفة الحوار التي خلعها نزار قباني على مرايا طه حسين أن تكون أدق من صفة الجوار التي قال بها جابر عصفور .

الملحوظة الثانية أن جابر يستخدم كلمتي الجبرية والحتمية بمعنى واحد . وهذا يصح في اللغة ولا يصح فى الفكر لأن المعنيين في هذا المجال الأخير يختلفان اختلافا كبيرا يؤثر في تقريرنا لتناقض طه حسين . فالجبرية FATALISME على أن كل ماهو في العالم صادر عن قوة فوق البشر ، فى حين تدل الحتمية DETERMINISME على قانون وضعي يرى أن كل شيء في العالم هو معلول لعلة أو هو نتيجة منطقية لأسباب معقولة . فإذا صح أن القول بالجبرية يتناقض مع القول بالحرية . فالقول بالحتمية والحرية لا تناقض فيه . إذ الحرية هي فهم الضرورة كما يقال .

الملحوظة الأخيرة أن كلام طه حسين عن الحتمية التاريخية أو الجبر الاجتماعى — فهو أيضا كان يستخدم العبارتين بمعناهما اللغوي المشترك — كان في معرض الصراع بينه وبين الأدباء التقليديين . هذا الصراع الذي يمكن أن يذكر بالصراع الفلسفى الذي قام في أوروبا في النصف الأول من القرن الماضى بين الاتجاه الوضعي والاتجاهات الميتافيزيقية . أى أن كلام طه حسين عن الحتمية التاريخية أو عن الأدب كمرآة للواقع الاجتماعي الحي كان هجوما من جانبه على الروح المحافظة التي لم تكن ترى في الإمكان إلا محاكاة النصوص القديمة باعتبارها مثلا عليا لايمكن تجاوزها ولا الخروج من تأثيرها ، وهذه هي الجبرية التي ثار عليها طه حسين بكلامه عن الحتمية التاريخية التي تعني أن كل عصر له همومه وذوقه ومثله التي ينبغي أن يستجيب لها الأديب . وذلك يقتضي أن يتحرر من تقليد القدماء . ومعنى هذا أن كلام طه حسين عن أثر المجتمع في الأدب كان دعوة للخروج من جبرية التقليد إلى حتمية التجديد .

هذه النقطة الأخيرة جديرة بأن تلفتنا إلى أن إخراج النصوص من مجالها التاريخي ودراستها في ذاتها إن كان مفيدا في فهم بنائها والتركيز على العناصر التى تتحقق بها الخصوصية والاستقلال للعمل الأدبي . فربما كان له أثر سلبى كهذا الأثر الذى تحدثنا عنه ، وهذا النقد كثيرا ما يوجه للبنيوية .

وهناك ملحوظة أخرى وأخيرة هي أن نقد طه حسين لايمكن أن يعزل عن مشروعه الشامل الذى أراد به أن يجدد الثقافة العربية في كل ميادينها وبكل الأساليب الممكنة . ولا أظن أن هذا المشروع يمكن تفسيره بصيغة جامعة مانعة . إن كانت تصلح لتفسير نص محدود فمن الصعب أن تفسر ميراث طه حسين بكل ما فيه .

يبقى بعد هذه الملحوظات أن أقول أن كتاب « المرايا المتجاورة » هو أهم كتاب صدر حتى الآن عن طه حسين وربما كان أهم كتاب يصدر في النقد العربي منذ سنوات .

(٦/ ١٢/ ١٩٨٣)

دانتي يجد أباه

– ١ –

هذا الكتاب الذي أقدمه لكم اليوم من الكتب التى توفرت لها مزايا يندر أن تجتمع في كتاب واحد ، فهو دراسة في الأدب المقارن ، لكن موضوعه قريب من نفوسنا ، مثير للتذكر والحنين . وبقدر ما عرض المؤلف الدكتور « صلاح فضل » موضوعه وحلل مادته باحاطة وأمانة ووضوح منهجي ، بقدر ماعبر بوقار عن فرحه الداخلي فأفاد وأمتع .

موضوع الكتاب هو تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الالهية ، وبدقة أكثر دراسة الصلة بين المادة الملحمية التي تضمنها أدب المعراج وصور الآخرة في التراث الإسلامي وبين ملحمة الشاعر الإيطالي العظيم « دانتي اليجيري » التي بناها على رحلة متخيلة قام بها للعالم الآخر ، وعاد يصور ما رأى مستفيدا من التراث الإسلامى الذي لم يبق أدنى شك في أنه كان مصدراً أساسياً للكوميديا الإلهية التي تعد أعظم عمل ملحمي ظهر في العصور الوسطى .

ويرجع الفضل في هذا الاكتشاف الخطير إلى المستشرق الأسباني « آسين بالاثيوس » الذي لاحظ أن التراث المسيحى السابق على دانتي يقدم العالم الآخر من خلال رموز مجردة مختصرة ، فثنائية النور

والظلمة ترمز للتضاد بين السماء والجحيم ، وإذا كان النور يمثل الله والحياة ، فالجحيم يعني العدم ، وليس في هذه المقابلات أثر لما نجده في الملحمة من تصوير ناطق وتفصيل دقيق وبناء باذخ ، لا نرى مثيلا لها إلا في التراث العربي الإسلامي الذي انكب المستشرق الاسباني الكبير على دراسته حتى خرج باكتشافه وقدمه في محاضرة ألقاها عام ١٩١٩ أمام المجمع اللغوي الملكي في مدريد بعنوان « تراث البعث الإسلامي وأثره في الكوميديا الالهية » . وقد استطاع بالاثيوس في هذه المحاضرة وفي ماتلاها من دراسات موسعة تابع فيها بحث الموضوع أن يدعم اكتشافه وأن يضع يده على نقاط تشابه كثيرة مفصلة بين الكوميديا الالهية وبين أدب الآخرة في تراث العرب المسلمين ، كما يتمثل في النصوص الدينية التي تتحدث عن الإسراء والمعراج ، وفي النصوص الأدبية والصوفية ، بالإضافة إلى بعض كتابات « محي الدين ابن عربي » وأشعاره ، وأهمها فصل من فصول كتابه « الفتوح الملكية » بعنوان « كيمياء السعادة » يقص فيه قصة مجازية عن رحلة إلى الفردوس السماوي يقوم بها رجلان : مؤمن يهتدي بنور الشريعة ، وفيلسوف يهتدي بنور العقل ، فينجح كل منهما في الوصول وإن تكشفت للمؤمن أسرار لم تتكشف للفيلسوف الذي ينتهي إلى الإيمان بالدين بعد عودته من معراجه حتى ينعم بما ينعم به المؤمنون .

•

لكن هناك مشكلة واجهت « بالاثيوس » وأثارت التردد والإنكار عند بعض العلماء الأوروبيين الذين لم يكونوا مستعدين للاعتراف السمح بوجود تأثير عربي في الكوميديا الالهية . فإذا كان التشابه واضحا في البناء وفي كثير من المشاهد والصور التفصيلية بين ملحمة

دانتي وما جاء في التراث العربي الإسلامي حول الجنة والنار والاعراف ، فالسؤال كان عن الطريق التى وصل بها هذا التراث إلى دانتي الفلورنسي في القرن الثالث عشر الميلادى ، في الوقت الذي نعلم فيه أن دانتي لم يكن يعرف العربية ، كما لانملك دليلا على أن هذا التراث العربى قد ترجم إلى إحدى اللغتين اللتين كان يعرفهما دانتي وهي اللاتينية ولهجتها الإيطالية . ولماذا لايكون هذا التشابه تواردا عفوياً مصدره الوحيد عبقرية الخيال البشرى وانشغال الإنسان بهموم متشابهة ؟

لم يكن أمام « بالاثيوس » إلا أن يستند إلى التاريخ في سوق حجج منطقية مفادها أن وصول هذا التراث العربى إلى الشاعر الإيطالي أمر طبيعى في ظل الصلات الوثيقة التى قامت بين العرب المسلمين وبين الأوروبيين المسيحيين في العصور الوسطى عن طريق التجارة والحرب والحج والجوار ، وخاصة في نقاط التقاء الحضارتين وتعايش الجماعتين في اسبانيا وجزيرة صقلية حيث سادت الحضارة العربية الإسلامية قرونا عديدة مما يتوقع معه أن تصل قصة المعراج الإسلامية إلى دانتي عن طريق الترجمات الشفوية أو « الترجمات الكتابية التى مازالت مجهولة لدينا » ، وكانت هذه الكلمة الأخيرة نبوءة صائبة من نبوءات بالاثيوس العلمية — كما يقول الدكتور صلاح فضل — إذ اكتشفت عام ١٩٤٩ بعد وفاة المستشرق الأسبانى بخمس سنوات نسخ مخطوطة من ترجمة لاتينية فرنسية قديمة لأكمل قصة معروفة حتى الآن عن المعراج النبوي بعنوان « معراج محمد » ، وذلك في مكتبة بودليانا في اكسفورد ، والمكتبة الوطنية في باريس ، ومكتبة الفاتيكان بروما . ويعود تاريخ هذه الترجمة كما ورد فيها إلى عام

١٢٦٤ أى قبل ميلاد دانتي بعام واحد ، وبذلك قطع العلماء الشك باليقين وثبت لهم أن أدب الآخرة الإسلامي كان في متناول الشاعر الإيطالي مكتوبا باللاتينية ، ومن باب أولى أن يكون أكثر شيوعا على شفاه الناس وخاصة المثقفين منهم ورجال الدين في ذلك العصر الذي احتدم فيه الصراع بين الحضارتين .

ويرجع الفضل في اكتشاف هذه الترجمة اللاتينية لكتاب المعراج إلى اثنين من المستشرقين الأوروبيين أحدهما إيطالي وهو « تشيرولي » والآخر اسباني وهو « ساندينو » وقد عثر كل منهما على نسخة من الترجمة المخطوطة في وقت واحد ودون اتفاق فقام بترجمتها إلى لغته ونشر ترجمته إلى جانب الترجمة اللاتينية الفرنسية القديمة مع دراسة مفصلة حول الموضوع . أما الأصل الذى نقلت عنه الترجمة اللاتينية فترجمة قشتالية (اسبانية قديمة) مفقودة ، كانت هى أيضا منقولة عن أصل عربى مفقودة كذلك ، وهكذا تحولت المخطوطة اللاتينية من ترجمة إلى أصل لايوجد أصل سواه بين أيدي المستشرقين ، بل هو وسيلتنا الوحيدة لاسترداد كنزنا المفقود وهذا ما فعله الدكتور « صلاح فضل » حين نقل عن الترجمة الأسبانية الحديثة « كتاب المعراج » إلى اللغة العربية ، ونشره في آخر كتابه مع المأثورات المتفرقة التى مازلنا نملكها والمتصلة بحديث المعراج .

والواقع أن الموضوع متعدد الجوانب ، فهناك الجانب الأول المتمثل في بحث هذا التأثير الإسلامي من وجهة نظر تاريخية تلقي الضوء على العلاقات التي كانت قائمة بين العرب المسلمين والأوروبيين المسيحيين في العصور الوسطى ، وهناك الرحلة للعالم

الآخر كما ظهرت في التراث الإنساني القديم عند البابليين في ملحمة جلجامش ، وعند اليونانيين في أسطورة « أورفيوس » . وعند الفرس في رحلة الزاهد الزرادشتي « ارتاك فيراز » إلى الفردوس والجحيم . وهناك بعد ذلك الجانب الديني أو العقيدي الماثل في صورة العالم الآخر كما يقدمها كل دين من الأديان التي أوحت بمثل هذه المرحلة مما يدخل في دائرة الدراسات الفلسفية والأديان المقارنة ، فإذا أضيف إلى النصوص الدينية والأدبية الكلاسيكية ما قدمه الخيال الشعبى من إضافات وتحويرات صار الموضوع مادة صالحة للدراسة حسب مناهج علم الفولكلور أو الانتروبولوجيا الثقافية التى تبحث في ثقافة الشعوب والجماعات القديمة من حيث دلالتها على البيئة والمجتمع وتطور الحياة الروحية للإنسان .

لكن المؤلف الدكتور « صلاح فضل » الذي لمع اسمه في السنوات الأخيرة بالدراسات التى أسهم بها في تقديم المناهج الطليعية في النقد المعاصر وتعريبها ، لم يقف في دراسته التي نحن بصددها عند هذه الجوانب وإن عرض لها بشيء من التفصيل ، وإنما اهتم أكثر بالجانب الأدبي في الموضوع فقارن بين الكوميديا الإلهية وبين مصادرها الإسلامية ، من حيث أن هذه وتلك لغة أدبية . مؤكدا على استقلال النص المتأثر وقيامه بذاته ، مادامت العناصر المستفادة قد وضعت في بناء جديد وسياق مختلف ، نشأت بينها وبين العناصر المبتكرة علاقات خاصة باعدت بين الأصل وبين العمل الذي تأثر به .

وهكذا فالكتاب الذي نتكلم عنه دراسة في الأدب المقارن تعطي أهمية كبرى لبنية العمل المدروس ، وتهتم بصيرورة العناصر المقتبسة

وتحولاتها ضمن بنية كل عمل . وتتجاوز بذلك المنهج التقليدي في الأدب المقارن ، الذي يعزل هذه العناصر عن غيرها ، ويتبع رحلتها بمفردها من أثر إلى آخر .

(١٢/ ٦/ ١٩٨٤)

- ٢ -

كان الناس يعتقدون قبل اكتشاف الأثر الإسلامى في « الكوميديا الالهية » أن دانتي قد اهتدى للعالم الآخر بلا دليل ، أو أوجده على غير مثال سابق ، ومنحه للثقافة الأوروبية المسيحية التى لم تكن تعرف عن هذا العالم إلا شذرات بسيطة غامضة ، هي كل ما نجده في النصوص المسيحية القديمة ، وفي الأدب الكلاسيكي السابق على دانتي ، فلما اكتشف التأثير الاسلامي تبين للناس أن « دانتي » أوجد الملحمة فحسب ولم يوجد العالم الآخر ، وهذا هو الجانب الذي خصص له الدكتور صلاح الجزء الرئيسي من كتابه « تأثير الثقافة الإسلامية في الكوميديا الإلهية لدانتي » لا لإثبات التأثر فقد ثبت من قبل ، ولكن لدراسة طريقة دانتي في الاستفادة من العناصر الإسلامية .

إنه يتتبع الملحمة فيحلل أجزاءها الثلاثة جملة وتفصيلا تحليلا أدبيا مقارنا ، فيرد العناصر المقتبسة وهي كثيرة جداً إلى أصولها ، ويظهر عبقرية دانتي في استخدامها ، فكأننا أمام جدارية ضخمة من الفسيفساء ، كانت تبدو لأعيننا ذات لون واحد فجاء من اكتشف فيها لونا آخر وأخذ يزيل عنه الغبار حتى بدا اللونان في حوارهما البليغ يلتقيان ويفترقان .

والمجال هنا لايسمح بتقديم نماذج تبين الأثر العربى الإسلامى فى الملحمة ، فهو شائع منتشر في كل أجزائها ، والقارىء يستطيع أن يرضى حاجته هذه في الكتاب على أحسن وجه ، والأولى هنا أن نقدم شواهد سريعة على منهج المؤلف في هذه الدراسة المقارنة حيث

يرى أن « الكوميديا الإلهية » رغم اقتباسها الكثير من أدب الآخرة الإسلامي . هي عمل مستقل بذاته ، وأن كثيرا من العناصر المأخوذة اكتسبت دلالات مختلفة .

●

إن موقع العالم الآخر في الكوميديا الالهية مأخوذ بحذافيره من التراث الإسلامي ، حيث يقع الجحيم في أعماق الأرض تحت مدينة القدس ، بينما يقع الفردوس فوق سمائها ، وبين الجحيم والفردوس يقوم المطهر ، وهو في الكوميديا جبل هرمى ساحق تحيط به المياه الشاسعة . أو هو صحراء ذات شجر كما في الرواية الإسلامية التي تسميه الأعراف . ولم يكن التراث المسيحى قبل « دانتي » يحدد موقعا للجنة والنار ، وإن اعتقد في وجودهما ، بل إن المطهر نفسه لم يكن من العقائد المسيحية المعترف بها إلى أوائل القرن الخامس عشر أي إلى ما بعد نشر الملحمة بقرن كامل كما يقول الدكتور صلاح فضل .

ومع ذلك فالعالم الآخر عند دانتي يختلف عنه في التراث الإسلامي بقدر مايتفقان .. فدانتي بالرغم من كل تأثر : شاعر مسيحى إيطالي عاش في أواخر العصور الوسطى ، وهو سليل التقاليد الأدبية الكلاسيكية القائمة على نظرية أرسطو القائلة إن الأدب محاكاة للطبيعة والواقع . والدكتور صلاح فضل يقدم لنا في كتاب آخر له هو « منهج الواقعية في الإبداع الأدبي » كلمة للفيلسوف هيجيل عن دانتي ، يقول فيها إنه : « يستغرق في عالم حي من الواقع والعواطف البشرية حتى في هذا الوجود الذي لايتغير » .

وهذا أساس يختلف عن الأساس الذي نجده في الأدب العربي القديم والقصصي منه خاصة والشعبي على الأخص ، إذ يقوم على نوع من الخيال السحري المفارق ، وينزع إلى تجاوز ضرورات الواقع ومنطقه ، كما نجد في ألف ليلة وليلة على سبيل المثال .

وهناك اختلاف آخر يتصل بما لبعض الرموز المستخدمة هنا وهناك من دلالات مختلفة ، كما نجد في الرقم عشرة في الكوميديا الإلهية والثقافة الأوروبية عموما ، وفى الرقم سبعة عند العرب والساميين ، فطبقات الجحيم والمطهر والفردوس عشر عند دانتي . وهي سبع في المأثورات الإسلامية .

والرقم عشرة هو الرباعى الفيثاغوري المكون من الأعداد الأربعة الأولى (١ ، ٢ ، ٣، ٤) فهي تساوي عشرة ، وله معنى الكل والتمام ، ويرمز للخلق الكوني الشامل ، حيث نجد الواحد هو الله وتحته الاثنان يرمزان إلى كل ثنائية متزاوجة كالضوء والظلمة ، والسماء والأرض ، وآدم وحواء . أما الثلاثة فترمز لمستويات العالم الثلاثة : الجهنمي ، والأرض ، والسماوي ، ويقابلها في الحياة البشرية : الجسمانى ، والعقلاني ، والروحاني ، وترمز الأربعة إلى العناصر الأربعة التي يتكون منها العالم المادي : النار ، والهواء ، والتراب والماء .

أما الرقم الذي يحمل هذه الدلالات عند الساميين فهو الرقم سبعة الذي يرمز لكلية الزمان والمكان . ومن ذلك أن الأسبوع سبعة أيام ، والكواكب سبعة ، والسموات والأرضين ، وألوان الطيف . وكل منزل من منازل القمر سبعة أيام مجموعها ٢٨ يوما

هى دورة القمر الذي يحتل مكانة مهمة في الحضارات السامية ، وإذا جمعنا الأعداد السبعة الأولى (١ ، ٢ ، ٣ ، ٤ ، ٥ ، ٦ ، ٧) حصلنا أيضا على العدد ٢٨ وكان الرقم سبعة يرمز للحياة الخالدة عند قدماء المصريين وهو عدد فردي لاينقسم فهو رمز للجوهر الواحد .

هكذا نجد أن اختلاف العددين ، الذي قد يبدو بسيطا للوهلة الأولى ، هو في الحقيقة اختلاف جوهري لما له من أبعاد رمزية وفلسفية تختلف فى كل عمل عن الآخر وتلونه بألوانها .

وهناك بعد ذلك الاختلاف الناتج عما يوحى به المشهد الواحد من تداعيات مستمدة من اختلاف التراث الفكري والأدبى لكل من العرب والأوروبيين ، كما في قصة المرأة العجوز المتبرجة التي تعرضت للرسول عليه السلام أثناء معراجه لتفتنه عن مواصلة طريقه فلم يتوقف عندها حين عرف من رفيقه جبريل أنها الدنيا الفانية ، هذه المرأة نجدها أيضا في الكوميديا الإلهية ، وهي كذلك ترمز للدنيا كما يقول الشراح الأوروبيون ، وقد تعرضت لدانتى أثناء رحلته ، لكن الشاعر « فرجيل » الذي يقوم في رحلة دانتي بدور « جبريل » في الإسراء والمعراج – لاحظ التشابه بين الاسمين – يكشف له عن قبحها ويدعوه لمواصلة طريقه . ووراء هذا الاتفاق الواضح اختلاف ناتج عن التداعيات التى يسوقنا إليها هذا الموقف حين يذكرنا بقصة عوليس ونداء عرائس البحر له في ملحمة هوميروس .

وهكذا نتحقق من أهمية الاحتراس الذي كرره المؤلف حين كان ينبهنا في مواضع مختلفة من كتابه إلى أن التأثير الإسلامي في الكوميديا

الإلهية لايقلل أبدا من قيمة هذا العمل العبقري ، بل هو شاهد قوي على خصوبة اللقاء بين الحضارتين .

●

تبقى لي في النهاية استفسارات وملحوظات أجملها فيما يلي :

● اعتمد المؤلف في تحليله للكوميديا على الترجمة الدقيقة المشروحة التي قام بها الدكتور حسن عثمان ، ومع أنه وفق في ذلك توفيقا كبيرا فقد يعن لنا هنا سؤال منهجي حول إمكانية اعتماد الدراسة الأدبية المقارنة على الترجمة دون الأصل ، خاصة والمؤلف يستهدي بالمناهج الطليعية الحديثة التي تري أن العمل الأدبي نظام من الإشارات اللغوية يعطي دلالاته الكاملة طالما بقي العمل في لغته الأصلية فإن خرج إلى لغة أخرى فقد بعض دلالاته .

● ولي ملحوظة حول ترجمة المؤلف لكتاب المعراج التي نشرها ضمن ملاحق الكتاب مع نظائرها من المأثوزات العربية .

ينبغي – أولا – أن نعترف بأن ترجمة هذه الوثيقة عمل جليل في ذاته بصرف النظر عن علاقتة بالدراسة المقارنة التى قام عليها الكتاب ، وكنا قد ذكرنا في الجزء السابق من هذا المقال أن كتاب المعراج هذا ترجمة لاتينية فرنسية قديمة عن ترجمة اسبانية قديمة مفقودة ، نقلت في القرن الثالث عشر الميلادي عن أصل عربى مفقود كذلك . وقد ترجم الدكتور صلاح فضل هذه الوثيقة عن الترجمة الاسبانية الحديثة التي قام بها المستشرق الاسباني خوسيه مونيوث ساندينو بعد عثوره عام ١٩٤٩ على الوثيقة اللاتينية ، وهذه الترجمة الاسبانية الحديثة ترجمة مختصرة كما يعلن صاحبها ساندينو حين يقول :

إنه فعل ذلك ليجنب القارىء رتابة التكرار ويعفيه من زخارفها الأسلوبية .

وإذا كان هذا المختصر الوافي – كما يقول الدكتور صلاح فضل – كافيا بالنسبة للقارىء الاسباني الذي قد تهمه الحقيقة العلمية قبل غيرها ، فهو ليس كافيا بالنسبة للقارىء العربي الذي يهمه النص الأصلي كما يهمه الموضوع كله ، فترجمة النص الكامل بمثابة استرجاع للأصل العربي المفقود . وهذا مالم يكن يكلف المترجم العربي أكثر من العودة إلى الوثيقة اللاتينية المرافقة لها ترجمة ساندينو لاستكمال النص الاسباني بالأجزاء المختصرة ، وإعادة الأجزاء التي تصرف فيها المترجم الاسباني إلى ماكانت عليه ، فالوثيقة اللاتينية مكتوبة كلها بلسان المتكلم الذي هو الرسول عليه الصلاة والسلام يقص حديث المعراج . لكن ساندينو حول الخطاب في الأجزاء الأولى من ترجمته إلى لسان الغائب ونقل ذلك عنه الدكتور فضل .

● وتبقي ملحوظة أخيرة فى اللغة العربية التي ترجم بها المؤلف الوثيقة ، فهى تتراوح بين التزام أسلوب المأثورات التي تتحدث عن المعراج وبين استخدام الأسلوب الحديث ، كأن يقول مثلا في وصف البراق أنه : « دابة أكبر من الحمار وأصغر من البغل ، له وجه إنسان » والعبارة المأثورة هي أنه : « فوق الحمار ودون البغل . له وجه ابن آدم » وكنت أفضل التزام أسلوب المأثورات في الترجمة كلها .

(١٩/ ٦/ ١٩٨٤)

عام يحتفل بقرن

مع بداية هذا العام الجديد ١٩٨٥ وحتى نهايته تحتفل فرنسا بالذكرى المئوية لوفاة شاعرها الشهير فيكتور هيجو . الذي ملأ القرن الماضي بإبداعه المتنوع شعراً ونثراً . غناء ومسرحا ، مدحا وهجاء ، عملا وفكرا . تجديدا ومحافظة . فمنذ شب عن الطوق لم يكف عن الكتابة حتى أسلم الروح في مثل هذا العام من القرن الماضي بالغا من العمر ثلاثا وثمانين سنة ، قدم منها للغة الفرنسية سبعين سنة هي في تاريخها أزهى العصور .

لم يكن وحده في القرن الماضي ، فعندما ولد كانت أبواب المجد قد فتحت لشاتوبريان الذي اتخذه هيجو مثلا أعلى في صباه : « أكون شاتوبريان ، أو لا أكون! » . وعندما بدأ يجرب النظم كان لامارتين يستعد لنشر مجموعته الأولى « تأملات » . وبعدها نشرت المجموعة الأولى لالفرد دوفيني « قصائد » .. ثم ظهرت مجموعة فيكتور هيجو الأولى « أغنيات وأشعار متنوعة » لتؤذن بمجيء الشاعر الذي ظلت تحلم به فرنسا عدة قرون .

كانت هذه الكوكبة من الشعراء تكتب صفحة جديدة في الأدب الفرنسي تحت اسم « الرومانتيكية » وسرعان ما أصبح آخرهم أولهم . يتقدمهم في دك حصون الكلاسيكية مبدعا ومبشراً بفن جديد .

كان فيكتور هيجو قوة روحية هائلة ، إيمانه بالحرية لايقل عن إيمانه بالشعر ، ودوره في التقدم الاجتماعي والسياسي لايقل عن دوره في النهضة الثقافية . كان ينظم ويكتب ، وينقد ويصور . ويدير الندوات ويخطب في البرلمان ، فالروح الفرنسية هو هدف حياته يصل إليه بكل وسيلة متاحة . والروح هنا هو روح الشعب لا روح النخبة . ومن أجل هذا الروح كتب هيجو ملحمته « أسطورة القرون » يغنى فيها للإنسان الذي يدمر أصنامه وينتصر على مستعبديه ، وكتب « البؤساء » ، يندد فيها بعدالة أرباب المال ، يشهد فيها لخارج على القانون يتحول على يده إلى قديس . وكتب « لوكريس بورجيا » لمسرح البوليفار ، حيث الجمهور أقل أناقة وأكثر حرارة وعفوية من جمهور المسارح الرفيعة .

وإذا كان خصما للكلاسيكية فهو لم يكن أقل غيرة على الجمال والاتقان من زعمائها أنفسهم ، لكنه كان يجمع إلى طلب الجمال والاتقان طلب الحرية . ولهذا لايعتبر فيكتور هيجو من الوجهة النظرية رومانتيكيا نقيا ، بل هو حلقة وصل بين الكلاسيكيين والرومانتيكيين .

لقد ولد ونشأ في جو الثورة فهو يدين بوجوده للحرية . لكنه قضى سنوات يمرن نفسه على استعمال البحر السكندري ويمتلك معجم الشعر الفرنسي ، ومن هنا خياله الطليق ولغته الرصينة . وإيقاعاته وقوافيه التي يلعب بها لعب بهلوان ساحر . وفي حياته صار أميرا للشعراء بالعبارة الغربية ، وشاعرا قوميا بالعبارة الفرنسية . ومعنى ذلك أن شعره لم يعد مجرد إبداع يخص صاحبه ويهتم به المثقفون وحدهم ، بل صار تراثا قوميا ، لكل فرد من أفراد الأمة الفرنسية فيه نصيب .

ومع أن تراثنا مليء بشعراء البلاط . فقد يبدو غريبا أن نعرف عن فيكتور هيجو أن مجموعته الشعرية الأولى تضمنت باباً لأماديحه في أسرة « البوربون » المالكة في فرنسا . وأن لوي فيليب الذي تسنم العرش عند عودة الملكية بين عامي ١٨٣٠ و١٨٤٨ أجرى عليه نفقة دائمة . قد يبدو غريبا أن نعرف هذا لأنه قد يتناقض مع البيئة الثورية التى نشأ فيها الشاعر ومع مواقفه السياسية وأشهرها مقاومته للأمبراطورية الثانية في فرنسا وعداؤه للامبراطور نابليون الثالث . وسخريته المرة منه فقد سماه « نابليون الصغير » ، ونظم في هجائه مجموعة من القصائد صدرت بعنوان « العقوبات » .

والواقع أن شعر المديح موجود في الشعر الأوروبي كما هو موجود في الشعر العربي ، وشاعر البلاط وظيفة كانت موجودة في كل بلاط أوروبي ولاتزال قائمة في انجلترا حتى اليوم ، وكبار شعراء فرنسا الكلاسيكيين كانوا موظفين في البلاط . فقد كان بييردو رونسار – في القرن السادس عشر – شاعرا للبلاط تحت اسم « مستشار الملك ومرشده العادى » ، وكان فرانسوا فينيلون – في القرن السابع عشر – مؤدبا لدوق بورجوني ، ومن أجله كتب « محاورات الموتى » ، و« تيليماك » .

وإذا كان فيكتور هيجو قد اتصل بالبلاط في ظل ملكية لوي فيليب المعتدلة ، فقد وقف موقفا عدائيا مشهودا من امبراطورية نابليون الثالث الاستبدادية ، هذا الموقف الذي قاده إلى المنفى حيث رفض العودة إلى فرنسا إلا بعد أن انهارت الامبراطورية والامبراطور .

●

هذه المسألة السابقة لم أشر إليها لأناقشها ، وإنما لأنتقل منها إلى موضوع المشابهات الكثيرة التي يمكن أن نجدها بين فيكتور هيجو وأمير شعرائنا في هذا العصر أحمد شوقي . والتى التفت إليها بعض الباحثين في مهرجان شوقي وحافظ الذي عقد في القاهرة قبل عامين .

إن هناك كثيرا من الملامح المشتركة بين الشاعرين ، فشوقى مثل فيكتور هيجو عبقرية فذة ، وقد توج أميراً للشعراء كما توج هيجو شاعرا قوميا ، وهو مثله كان حلقة وصل بين الشعر القديم والشعر الحديث ، وله على اللغة العربية الفضل في خلق مسرحها الشعري كما كان لفيكتور هيجو الفضل في خلق المسرح الرومانتيكي ، ولشوقي مطولات لاينطبق عليها وصف الملحمة ، وإن دفعت إلى الظن بأنه تأثر فيها بملحمة هيجو ،.فـ«أسطورة القرون » ، للشاعر الفرنسي صياغة شعرية لتاريخ البشر ونضالهم من أجل الحرية والتقدم ، وهو موضوع مطولات شوقي كما نجد في « كبار الحوادث في وادي النيل » التي تقع فى ٢٨٨ بيتا يشيد فيها بتاريخ مصر وحضارتها ، وفي « صدى الحرب » التي تقع في ٢٦٠ بيتا يصف فيها وقائع الحرب العثمانية اليونانية .

بل إن المشابهات قد تتعدى الجانب الأدبى إلى بعض الجوانب العملية والشخصية ، فقد كانت الدماء التركية والكردية تجري في عروق شوقى كما كانت الدماء الألمانية تجرى فى عروق هيجو ، وكان مشمولا برعاية الخديو كما كان هيجو مشمولا برعاية لوي فيليب ، وقد اشتغل شوقي بالسياسة فنفي كما نفي هيجو ، وصار عضوا في البرلمان المصري بعد الاستقلال كما كان هيجو عضوا في الجمعية الوطنية الفرنسية .

ومع كل هذا فالفرق واضح بين الشاعرين اللذين ينتمي كل منهما إلى عالم مستقل وتراث خاص فرض تطوره على كل منهما دوراً يختلف عن دور الآخر . لقد تزعم فيكتور هيجو حركة التجديد رغم ما في شعره من عناصر محافظة . وعلى العكس منه شوقي الذي تزعم الاتجاه المحافظ رغم ما في شعره من عناصر جديدة . وإذا كانت المشابهات القائمة بين الشاعرين تشير إلى شيء يعتد به فهو أن شوقى قرأ شعر فيكتور هيجو وتأثر به ، كما قرأه خليل مطران ، وإلى حد ما حافظ ابراهيم الذي ترجم رواية « البؤساء » ، وإذن فللشاعر الفرنسي الكبير أثر في أدبنا الحديث يوجب علينا أن نحتفل به مع المحتفلين .

[١٥/ ١/ ٨٥



أراجون يستنفد الليل

- ١ -

كان موت أراجون هو آخر هدايا الشاعر الكبير للفرنسيين ولنفسه . لقد اختار ميعاد موته بعناية وأناقة . كما كان يختار ملابسه ويوقت أعماله ومواقفه التي كانت دائما تحولا ومفاجأة واجتذابا للأنظار وخروجا على المألوف ومزجاً رشيقاً لبقا بين النرجسية والبطولة .

مات يوم عيد الميلاد ، فضمن لذكراه تاريخا لاينسى . ووزع على الفرنسيين سيرته التي لم يخل منها بيت طوال العطلة الماضية . وكأنما كان الفرنسيون ينتظرون هم أيضا هذه الفرصة التى تلقفوها ليقولوا مالا يقال إلا في مناسبة قومية جامعة .

لقد أوقف موت أراجون كل فرنسي أمام تاريخه الخاص كما واجهه بسواه . وكيف لا وقد مات لويس أراجون - أو بتعبير أصح - وقد عاش خمسة وثمانين عاما امتلأت من البداية إلى النهاية بالمواقف والإضافات والمعارك والتقاليع حتى يمكن أن يقال إن القاعدة فى أراجون هي الخروج على القاعدة . أو أن رسالته في الحياة هي أن يكتسب الشرعية لغير الشرعي بوفائه لتاريخ شخصي من التمرد الدائم والتفنن في تعرية كل ما هو مستقر والتلهي بكشف عوراته . وذلك

بالضبط عن طريق اجتراح كل ماتعتبره النظم والأخلاق القائمة تطرفاً أو فضيحة !

هذه السيرة بدأت عام ١٨٩٧ بميلاد غير شرعي ، فقد كان أراجون بحسب التعبير الفرنسي من أبناء الطبيعة ، وربما جاءته من هنا تلك الشقاوة التى تميزت بها طفولته والتي ستتحول إلى قدرة خاصة على التهجم وإثارة الغضب والخجل . مع شفافية تدل على ما في هذا الروح العابث من نقاء حزين لن يظهر على حقيقته إلا فى سنوات الجمر القادمة ، أما الآن فلأراجون الشاب دوره المتميز في حركات الرفض والتمرد التي ظهرت خلال الحرب الأولى وفي أعقابها كالدادائية والفوضوية والسوريالية التي وجد فيها أراجوان مجالاً خصبا لفكاهته وتمرده وعدوانيته الفتية وحاجته إلى إطلاق مكبوتاته وتجاربه الأدبية التي تميزت في هذه المرحلة بكثير من المهارة والحماسة والتأنق والشذوذ .

لكن أراجون الذي لم يكن يبحث عن الاستقرار أخذ يقترب شيئا فشيئا من الشيوعيين الذين كانت لهم في العشرينات والثلاثينات جاذبية خاصة . ومالبث أن صار عضواً فى الحزب وانتقل من الكلام عن اللاوعي إلى الكلام عن الوعي ، ومن فضح الواقع إلى تغييره ، ومن ثم كانت رحلته الأولى إلى موسكو ليشترك في مؤتمر الكتاب الذي عقد في خاركوف عام ١٩٣٠ والذي عاد بعده يتحدث عن الواقعية الاشتراكية ويخوض المعارك التي كان عليه أن يخوضها حتى احتلت الجيوش النازية فرنسا فأيقظت العواطف الوطنية عند الشاعر الذي سبح طويلا خارج المياه الإقليمية .

هذه التجربة الفريدة ، تجربة المقاومة التي اندفع فيها بكل مايملك

من شجاعة وموهبة هي التي فجرت ينابيعه الحقيقية وكشفت له في صوته عن الأعماق والضفاف التي ظل يبحث عنها سنوات طويلة ، وهي التي صنعت مجده ومنحته قوته التي لم يعد بعدها محسوباً إلا على نفسه . لقد صار رمزا على الشعر وعلى الحرية واستحق لقبه الذي عرف به في العالم « شاعر المقاومة » . وإذا كان قد ظل محافظا على انتمائه الحزبي ، فقد أصبح يقول إنه شاعر قبل أن يكون شيوعيا ، بل لقد أصبح قادراً على مخالفة الحزب ومعارضة السياسة السوفييتية ، كما تمثل فى موقفه المشهور ضد التدخل السوفييتي في تشيكوسلوفاكيا وفي نداءاته المتكررة من أجل الحرية للأدباء والمثقفين في دول أوروبا الشرقية .

لقد عاد متمردا كما بدأ . واكتشف أن أحلام الشاعر لاتتحقق حتى في الأحلام . وإذا كانت علاقته بالحزب الشيوعي قد تعرضت في السنوات الأخيرة لهزات لاندري مداها فقد آثر معالجتها بعزلة يمكن أن تفسر بالشيخوخة التي لم يستسلم لها أبداً ، إذ ظل وفيا لعاداته بقدر ما يسمح علو سنه . وحتى بعد أن تجاوز الثمانين من عمره كان يمكن أن يشاهد في شارع سان جرمان حيث كان يقيم في الحي اللاتيني ، يمارس بين وقت وآخر تشرده الليلى القديم ، مرتديا ملابس الصبا كملك متنكر تصحبه حاشية من شباب الشعراء والفنانين المعجبين به في مهرجان كأنما في حلم .. حتى مات !

قال فرانسوا ميتران رئيس الجمهورية « إن فرنسا في حداد لموته ، وإننى لأنحني أمام ذكراه » . وتحدث بيير موروا رئيس الوزراء عن « الرجل الملتزم » أما اللجنة المركزية للحزب الشيوعي الفرنسي فقد أرادت أن تنفي ضمن العبارات مايقال عن خلافات أراجون مع

الحزب . وكانت المفاجأة فى التأبين الشيوعي هي اعتراف اللجنة المركزية بأن السوريالية كانت « ثورة أخلاقية لن يجحد أبدا خياراتها الجوهرية » وهذا غير الموقف التقليدي للشيوعيين الذين كانوا دائما يتهمون السورياليين بالانحلال والتواطؤ . أما المفاجأة الأخرى فهي إعادة التذكير بمعارضة أراجون للتدخل السوفييتي في تشيكوسلوفاكيا ، وهذا ماتفسره صحيفة « لوموند » بأنه محاولة لتلطيف الانطباع الناشيء عن تأييد الشيوعيين الفرنسيين للسوفييت في موقفهم من أحداث بولونيا.

أما على الناحية الأخرى حيث الأحزاب والصحف اليمينية وبعض الصحف اليسارية المستقلة فقد تعرض أرجوان لحملة تراوحت بين النقد والسباب . لقد هوجم بشدة فى صحيفة « ليبراسيون » كما هاجمه بعض الكتاب في « لوموند » وفي « الأخبار الأدبية » طاعنين في نزاهته السياسية وفي سيرته الشخصية . قال أحدهم في إذاعة « فرانس انتير » : « ياله من شتاء جميل ! خلصنا أولا من منديس فرانس ، ثم من بريجينيف ، وأخيرا من هذا الشاعر الفاسق » ! أما الديجوليون فقد حاولوا أن يميزوا بين أراجون الشاعر وأراجون السياسى : « لقد كانت السياسة عرضا طارئا في حياة أراجون .. ويمكننا أن نتساءل هل كانت الشيوعية بالنسبة له شيئا آخر غير مقلب سوريالي ؟ » .

إذا كان شعره في الصبا قد استمد الحماسة والمهارة والتأنق من موسيه ، ورامبو ، ومالارميه ، ولوتريامون ، وابولينير . فقد اندفع تحت تأثير الواقعية الاشتراكية ومایاکوفسكي إلى نوع من التحرر الغنائي ، حتى إذا اتحد شعره بعواطفه الوطنية خلال سنوات المقاومة

اهتدى إلى عبقريته الحقيقية ووصل إلى نضجه النهائي ، شعر ممتلىء بروح العصر يستمد غنائيته من تقاليد الشعر الفرنسي في العصور الوسطى وبالذات في القرنين الثاني عشر والثالث عشر . شعر قريب من الناس تنتعش فيه المشاعر الجماعية وتتوهج في إيقاعات مصبوبة في بحور شعرية قديمة وقواف متينة . هذا المزيج العصري التقليدي كانت له قدرة عجيبة على النفاذ ، وخاصة من خلال الألحان التي وضعت للعديد من قصائد أراجون التي تغنى بها ليو فيري ، وجان فيرا ، وجورج براسانس ، وأندريه كلافو ، وإيف مونتان وسواهم .

لقد أحيا أراجون الوظيفة التي اندثرت بعد فيكتور هيجو ، وهي التعبير عن روح الجماعة .

وهذا أنت بعد ، بلا انتهاء تتجول
ترعى شهوات متمادية وأحلاماً محطمة
تحت الأشجار المعتمة في الشانزليزيه
حتى تستنفد ليل مملكتك .

(أراجون من قصيدته في رثاء صديقه الشاعر القتيل روبير دسنوس) .

(١٨/ ١/ ١٩٨٣)

— ٢ —

« غرناطة ! يامدينة الغوايات ! الشر فيك عيناه جميلتان ، حتى لنظنه الخير ! »

لويس أراجون

كانت مفاجأة سارة ، ولو أنها متأخرة ، أن تصلني منذ أيام قليلة الترجمة العربية للملحمة أراجون الشهيرة « مجنون الزا » التي استلهمها من عالم الأندلس العربي الإسلامي عشية سقوط غرناطة ، وترجمها الدكتور سامي الجندي ، وصدرت قبل عام عن دار الكلمة في بيروت ، وبخلفية من الأحداث تذكر بأحداث الملحمة ولو أن الشبه بعيد .

قلت ومن أولى من العرب بترجمة هذه البكائية الفذة للفردوس المفقود ؟ وإذا كان قد فاتنا تأليفها ، فالترجمة أضعف الإيمان . على أن ترجمة « مجنون إلزا » عمل يحتاج إلى أريحية رجل كسامي الجندي ، ولغته العربية الجميلة ، ومعرفته الواسعة بالثقافة الفرنسية وربما بالشاعر نفسه وقت أن كان سفيراً لامعاً لسوريا في باريس .

ولقد أحسست كأن الظروف قد أبطأت علي بهذه المفاجأة لتسرني بها في ظرف آخر يستدعيها أكثر ، ذلك هو موت أراجون الذي لم يترجم له إلى لغتنا إلا أشياء متناثرة فالترجمة العربية « لمجنون إلزا » هي مساهمتنا في إحياء ذكراه ، فضلا عن أنها رد لهذا الوحي الأندلسي إلى أقرب لغة « أجنبية » إليه ، وهي العربية !

يفسر لنا أراجون سر التفاته إلى هذا العالم العجيب الذي كان موضوعا لملحمته ، عالم الأندلس بما يثير من أحلام وأشواق وحنين ، وبما جسد من توق إنساني لمدن جبلت حجارة بيوتها ، من شعر ، وفلسفة ، وأخوة ، وموسيقى ، وورد ، وقُبل . نعم وفيها لصوص ومتعصبون ، وزنادقة ، ونخاسون ، لكن هذا كله كان ضمن الإيقاع ، كان درجات في النقاء الأصلي ، في روح الأندلس الذي صنعه العرب المسلمون . أو الذي صنعوا أنفسهم على مثاله كما يقول أراجون الذي بدأت القصة معه بمطلع أغنية فرنسية قديمة يقول :

عشية سقطت غرناطة
قال فارس لمحبوبته الجميلة ..

لقد أخذ أراجون يكرر البيت الأول قبل أن يكتشف أن سر مرارته العظيمة التي أحسها في أذنه وفي فمه خطأ لغوي وقع فيه الناظم ، فقد قال « عشية سقطت » .. وكان عليه حسب التعبير الفرنسي الصحيح أن يقول « عشية اليوم الذى سقطت فيه ..» لكن هذا الخطأ بالتحديد هو سر جمال البيت . إن المرارة التي نجدها في قراءته هي المرارة التى أوحت بنظمه على هذه الصورة .

لكن الوحي لايتوقف هنا ، فقد استعاد أراجون وهو يقرأ هذه الأغنية عام ١٩٦٠ ذكرى سقوط باريس فى أيدى الألمان ، وكما توحدت باريس بغرناطة توحد أراجون بالملك أبى عبد الله الذي سقطت في زمنه مملكة غرناطة ، آخر معاقل الإسلام في الأندلس عام ٨٩٧ للهجرة (١٤٩٢ للميلاد) .

وتتضافر ذكريات أراجون وقراءاته ورحلاته في اسبانيا حيث زار

غرناطة لأول مرة عام ١٩٢٦ وفي الاتحاد السوفياتى حيث سمع المنشدين المسلمين يغنون قصة ليلى والمجنون حتى الآن ، يتضافر هذا كله مع حبه العظيم لإلزا تريوليه في حمله إلى عالم الأندلس أو على الأصح في أن يرى في الأندلس بدايته كعاشق ومحنته كإنسان . فليست غرناطة إلا الحلم الهارب الذي تريد أن تكونه كل المدن وليس آخر ملوكها إلا الإنسان المغلوب المطرود من ملكه . وليس قيس بن عامر مجنون ليلى إلا صورة ممتدة في أراجون مجنون إلزا ، أو أن المجنون العربي هو العاشق الوحيد وليس المجنون الفرنسي إلا لقبا من ألقابه . وهكذا لم تكن ملحمة أراجون عودة إلى الماضى ، وإنما هي بالتالي حوار بين زمنين ، حوار يجريه وينميه الراوى ، وهو الشاعر نفسه الذي يلعب أيضا دور مجنون إلزا ، والذي ينتقل بين الحين والآخر ليعلب دور غرناطة ويتحدث باسم أهلها وملكها وبيوتها وحماماتها وقناطرها وينظم أناشيدها المرة المتفجعة .

من نافلة القول أن نتكلم عن المجهود الكبير الذي قام به الدكتور سامي الجندي في ترجمته لهذا العمل الصعب الذي هو في الأصل مغامرة جبارة في عالم اللغة وإعادة خلقها سعيا وراء اكتشاف المجهول ووعي ما لا سبيل إلى الوعي به عن طريق اللغة المألوفة . إننا نبحر هنا - والمترجم معنا - في ضباب نعلم أن وراءه فردوسا رائعاً ، ونمضي معتمدين على الحدس والذوق دون دليل من أفكار سهلة أو وقائع محددة . وإذا كنت لا أدعى لنفسي معرفة تسمح لي بنقد ترجمة سامي الجندي لأراجون ، فلي ملحوظات لايشجعني على تقديمها هنا إلا فرحي بالترجمة وحرصي على أن تحتل في أدبنا المعاصر ماهي أهل له .

■ الملحوظة الأولى أن الترجمة في معظمها نمط لغوي واحد ، في حين أن الأصل أنماط متعددة أو تقاليد لغوية مختلفة باختلاف شخصيات الملحمة وانتماءاتها التاريخية والثقافية . وإذا كان أراجون ينظم قصائد مجنون إلزا بلغة الشعر المعاصر فيسقط القافية ولا يلتزم في عروض كل بيت عددا معينا من المقاطع الصوتية ، فهو في أناشيد مجنون ليلى وفي أغنيات غرناطة ومراثيها يلتزم الأشكال الكلاسيكية ، ولهذا كان يقول عن القصائد التى كتبها على لسان قيس بن عامر إنه هو – مجنون ليلى – الذي كتبها بنفسه . لكن من هو المترجم الذي يستطيع أن يكرر الأصل ؟

■ أما الملحوظة الثانية فلا سبيل إلى التوسع فيها لأنها تتصل بجمل وعبارات كثيرة ظهرت في الترجمة غامضة أو مختلفة المعنى ، مما يستدعى إعطاء أمثلة مع الأصل الفرنسي . وقد نثقل بهذا على القارىء . فاذا كان لابد من أن أبرر ملحوظتي هذه فأنا اكتفي بتقديم هذا المثال :

« الغايات هنا هي عن عمق منى تبوح بها فى يسر الكناية » .. إنها عبارة غير مفهومة ، فإذا عدنا إلى الأصل وجدناها هكذا :

« الغايات التي أهدف إليها بعمق هنا ، تظهر تحت الاستعارة بسهولة بالغة » .

وقد رأينا أن الدكتور قد ترجم كلمة métaphore بالكناية ، وهي لا تترجم إلا بالاستعارة وأحيانا بالمجاز ، أما الكناية فتقابلها بالفرنسية كلمة métonymie .

■ الملحوظة الثالثة تتصل ببعض العبارات والمفردات العربية التي

استعملها المترجم على غير ماجرت به القاعدة أو العرف مثل عبارة « وله يتملقون » فالصحيح « وإياه يتملقون » لأن الفعل هنا يتعدى بغير حرف الجر ، وعلى العكس من ذلك قول المترجم في عبارة أخرى « اقحمتني الكلمات دربا » فالفعل هنا لايتعدى إلا بحرف الجر « اقحمتني في درب » .

■ الملحوظة الرابعة ندرة الهوامش والشروح في عمل يفيض بأسماء الأعلام والإشارات التاريخية والثقافية .. ومن ذلك مثلا ما جاء في المدخل الذي كتبه أراجون عن الشعر العربي ، حين يوضح الطريقة التي اتبعها في كتابة هذه الملحمة حيث يتداخل الشعر والنثر . والتي يقول أراجون إنه أخذها عن العرب « لأن الشعر العربي هو في الغالب توضيح لنص نثري أو مقال في الشعر ، تفصل بين أجزائه شواهد أو أبيات » . وهذه معلومات خاطئة نقلها الشاعر عن بعض قدماء المستشرقين الذين ظنوا أن الشعر العربي هو ما وجدوه في المقامات وفي بعض الموسوعات العربية القديمة .

■ الملحوظة الأخيرة أن المترجم نقل بعض العبارات العربية عن الترجمة الفرنسية ، وكان يجب أن ينقلها بنصها من الأصل العربي كما نجد مثلا في بعض عبارات ابن حزام . وقد يتصل بذلك استعماله لمفردات مشرقية ؟ كان الأندلسيون يستعملون غيرها على الرغم من تماثل الأغراض أو تشابهها ، ومن ذلك استعماله للفظ « الدرويش » تسمية للزاهد أو الصالح ، أو الفقير التي كانت أكثر شيوعا في الأندلس ، ومن ذلك أيضا تسميته للشارع الرئيسي في غرناطة العربية « القيصرية » في حين أن الأندلسيين كانوا يكتبونها وينطقونها

« القيسارية » كما نجد في الوثائق العربية الغرناطية التي حققها وقدم لها المستشرق الأسباني لويس سيكودي لوثينا .

هذه الملحوظات السريعة لاتقلل من أهمية العمل الذي قام به الدكتور سامي الجندي ، والذي يظل قابلا للإضافة شأن كل عمل كبير .

(٢٥/ ١/ ١٩٨٣)



البلبل يسيء الغناء أحياناً

كان لفوز الشاعر التشيكي ياروسلاف سيفير بجائزة نوبل للآداب هذا العام أصداء متباينة في الأوساط الثقافية الغربية ، فعندما أعلن التليفزيون الفرنسي النبأ فور ظهور نتيجة التحكيم في استوكهولم ذكر المذيع الفرنسي المعروف ايف ميروزي أن هناك سببا سياسيا وراء منح الجائزة لهذا الشاعر التشيكي الذي لم يكن يعرفه أحد خارج بلاده حتى ذلك الوقت ، وهو موقفه المعارض لدخول القوات السوفياتية إلى براغ عام ١٩٦٨ . وهذا ما أشارت إليه الأكاديمية السويدية تلميحا في قولها إنها منحته الجائزة « لشعره الذي يجمع بين احتدام المشاعر وغنى الإبداع . والذي يعطي صورة منقذة عن إنسانية تتنوع ولا تقبل الشر .

أما صحيفة « لوفيجارو » فلم تكن متحفظة حين أعلن أحد محرريها وهو أندريه برانكور أن جائزة نوبل تحولت عن هدفها الأصلي وهو أن تكون تتويجاً للكاتب الأقدر على تمثيل عصره إلى ذريعة للانزلاقات الإيديولوجية !

ومع أن محرر « الفيجارو » متعاطف إلى أقصى حد مع الشاعر التشيكي في موقفه من التدخل السوفياتي فهو يرى أن الجائزة تخلت هذه المرة . كما حدث فى مرات عديدة سابقة . عن طبيعتها الأدبية وانغمست في السياسة .

لكن هناك من وجدوا في الموقف السياسى لهذا الشاعر سببا وجيها من الأسباب التى تبرر منحه الجائزة ، ومن هؤلاء نيكول كازانوفا التى بدأت مقالها في « لو كوتديان دو بارى » بقولها نقلاً عن أوساط المعارضة التشيكية في المنفي : « لقد توجوا أخيراً شاعراً جماهيريا حقيقيا ، يقرؤه كل العالم ، وينشد شعره الأطفال والعشاق » .

والواقع أن في هذا شيئا من المبالغة ، فلا يمكن أن يقال عن شاعر إن العالم يقرأه وكل ما ترجم له إلى الفرنسية حتى كتابة هذه السطور مجموعة واحدة صدرت عام ١٩٨٠ في دار نشر صغيرة ، في الوقت الذي لم يكن هناك شيء يحول بينه وبين أن يكون معروفا في الغرب على نطاق واسع ، لو كانت قيمته الأدبية تكافىء شجاعته السياسية ، فهو شاعر مكثر أصدر حتى الآن أكثر من ثلاثين مجموعة شعرية وفي قول آخر خمسين . وقد طال به العمر حتى وصل هذا العالم إلى الثالثة والثمانين . وهو كذلك شاعر أوروبي ، وهذا امتياز في فرنسا . ثم إنه معارض للسوفيات ، وهذا امتياز آخر كان سببا مباشرا في منحه الجائزة ، ففى عام ١٩٨١ حين حل عيد ميلاده الثمانين رشحته المعارضة التشيكية للجائزة ، وقد أيد هذا الترشيح الشاعر الفرنسي أراجون الذي نستطيع الآن أن نقول بضمير مستريح إنه رشح للجائزة شاعرا لايعرفه فحتى ساعة الإعلان عن فوزه بها لم يكن يعرفه في الغرب إلا بعض الباحثين المتخصصين . بينما تحول تشيكي آخر إلى نجم عالمي بمجرد أن أصدر كتابا أو كتابين في منفاه الباريسي ، وهو الروائي الآن كونديرا ، ومع ذلك فالذين يعرفون الأدب التشيكي يقولون أن سيفير شاعر كبير ، كما جاء في مقالة لأستاذ جامعي متخصص فى الآداب السلافية ، نشرتها الهيرالد تريبيون أخيراً .

وقد أردت أن اختبر الدلالة الحقيقية لهذا الوصف ، فرجعت إلى موسوعة فيليب فان تيجم الأدبية حيث وجدت صفحة من القطع الصغير عن ياروسلاف سيفير تشهد بأهميته في بلاده كما تشهد بمجاملة الفرنسيين له ، وهذا ما يظهر حين نقارن بين المساحة المخصصة لهذا الشاعر والمساحات المخصصة لكبار كتابنا وشعرائنا كطه حسين الذي احتل في الموسوعة أقل من صفحة من أن الفرنسيين أقل جهلا به ، فقد ترجمت له منذ أواخر الأربعينيات عدة أعمال إلى الفرنسية منها « الأيام » و« شجرة البؤس » و« دعاء الكروان » التى قدم لها الكاتب الشهير اندريه جيد ، في حين أن توفيق الحكيم لم يفز في هذه الموسوعة إلا بستة أسطر ، بينما بلغ عدد كتبه المترجمة إلى الفرنسية نحو خمسة وعشرين كتابا ، ولايمكن إرجاع هذا التمييز إلى قيمة أدبية تتوفر لسيفير ولا تتوفر لكتابنا في نظر الفرنسيين ، لسبب واضح هو أن هذه الموسوعة صدرت عام ١٩٦٨ قبل أن تترجم للشاعر التشيكي كلمة واحدة إلى اللغة الفرنسية .

ولست أريد أن أقلل من القيمة الأدبية لسيفير أو استخف بها كما فعل بعض المعلقين هنا . فقد قرأت له عدة قصائد إن دل بعضها على شاعرية محلية لاترقى إلى مستوى الجائزة ، فبعضها الآخر عالي القيمة بكل مقياس . ويبدو لي أن تفاوت قيمته الأدبية هو سبب تفاوت الحكم عليه . ومن هنا يكون الاعتبار السياسي سببا مرجحا أو جابراً وليس سببا وحيدا لمنحه الجائزة التى لم تمنح للشاعر وحده ، بل منحت للشاعر والرجل معاً.

●

يقولون إن ياروسلاف سيفير الذي نشأ في حي شعبي من أحياء براغ بدأ مسيرته الشعرية بقصائد يحلم فيها بالثورة تتميز بالإخلاص والبساطة ، لكنه أخذ يطور صناعته الشعرية مندفعا وراء خيال جامح ، يقوم على تداعيات من أكثر الصور جرأة ومغامرة وحداثة . وهذه هي المرحلة التى أصدر فيها مجموعته الممتازة « فوق أمواج ت . س . ف » .

ويبدو أن هذه المغامرات الفنية بدت للشاعرأو لرفاقه في الحزب الشيوعي الذي انضم إليه عام ١٩٢٩ ترفا شكليا ، فعاد أدراجه إلى الموضوع الاجتماعي من ناحية وإلى الأوزان التقليدية والقوافي من ناحية أخرى في أشعار بسيطة واضحة ، غنائية وإيقاعية ، يعبر فيها عن عواطف حزينة مفعمة بالحنان نحو « النساء والعمال والأطفال والوطن » . وهذا ما تضمه مجموعاته « البلبل يسيء الغناء » و« الحمامة المسافرة » و« تفاحة سقطت من حضن أمها » .

ولايزال الشاعر يكتب القصائد والمراثى والأغانى متنقلا مع بلاده. من مرحلة الإحساس بالخطر إلى الاحتلال النازي إلى التحرير الذي أعقبه وقوع السلطة . في قبضة الشيوعيين الذين أوقفوا مجلة « الباقة » التي كان الشاعر يصدرها في براغ بين عامي ١٩٤٦ و١٩٤٨ فكان هذا الصدام الأول بداية اتخاذه موقف المعارضة ، هذا الموقف الذي ظهر في الكلمة التي ألقاها في مؤتمر الكتاب التشيكوسلوفاكيين عام ١٩٥٦ وندد فيها بالأساليب الستالينية التى اتبعت في إدارة الحياة الثقافية . ثم ظهر عام ١٩٦٨ حين ندد بدخول القوات السوفياتية إلى بلاده ، وكان آنذاك رئيسا لاتحاد الكتاب وظل في رئاسته حتى عزل بعد ذلك بأربع سنوات .

تلك هي باختصار مسيرة ياروسلاف سيفير التي يمكن أن نرى فيها بوضوح تأرجحه بين الشعر والحزب ، وحتى تستطيع أن ندرك بأنفسنا ما في شعره من قيمة متفاوتة أقدم لكم منه هذين النموذجين وأولهما من قصيدة له بعنوان « حقل الحيتان » يتذكر فيها رحلته إلى فرنسا :

ثمانية أيام لاأقل ولا أكثر
قضيتها متسكعا في وسطُ فرنسا
واليوم لاأزال بعد أسمع
ارتطام الموج فوق الصخور
إننى ألمح البحر للمرة الأولى
من موقفي في آخر العربة
معلق الأنفاس مندهشا
لاأتكلم
ولايصدر عني أي صوت
وأخيراً تلقاني باريس
بتمهل ، وبمعطف الفرو ذاته
الذي تلقتنى به مدن أمريكا
لقد فقدت باريس سحرها القديم
سنة بعد سنة
وتغيرت !

أما النموذج الآخر فمن قصيدة بعنوان « مصير » وهي أحدث قصائد مجموعته « فوق أمواج ت . س . ف » التي أشرت إليها فيما سبق :

كنا نلعب بالشطرنج على أرصفة المقاهي ،
خانات بيضاء سوداء ، كرقعة ليلية ،
مربعات من وسائد وظلال ، بيضاء وسوداء .

لم نكن نستطيع ألا نستحضر صورة السباق ،
خيولنا حرون ، ولو أنها لم تكن تمضى أبعد
من أصابعك ، أصابعك التي تيمتنى
أظافرك المخضبة ببشائر الربيع وازهاره ،
المسافة بين الشفاه والشفاه ، قبلة ، في صباح الغد .

ماذا كان بوسعها أن تجنى أشواطى وبيادق ؟

كان الصيف مكتملا على أرصفة المقاهي
وكانت هذه هى لعبة الحب .

(١٣/ ١١/ ١٩٨٤)

حرب على الحرب

كنت إلى ما قبل عشرة أيام خلت أظن أن صديقي الشاعر الروسي يفجني يوفتشنكو هو آخر صيحة عالمية في فن الإلقاء ، وكنت أظن أن « عصافير الصوصوة » ليس شعراً في شيء وإنما هو مزاح في مزاح ، وكنت أخيراً أظن أني صرت من القليلين في العالم الذين مازالوا يعتقدون أن الشعر يستطيع أن يتناول القضايا العامة بلغة مستقيمة دون أن يفقد طبيعته . لكنني تبينت منذ عشرة أيام فقط أن هذه الظنون لم تكون إلا أوهاما . وأن علي أن أعيد النظر فيما أعرف عن الشعر وأهله .

والفضل يرجع إلى منظمة اليونسكو في تنبيهي إلى تصحيح معلوماتي القديمة ، فقد دعت تسعة عشر شاعرا من أنحاء المعمورة بمناسبة الذكرى الرابعة والثلاثين لإعلان حقوق الإنسان ، ليقيموا أمسية مشتركة في باريس تحت شعار « حرب على الحرب » . وقد ارتفعت أصوات هؤلاء الشعراء في العاشر من كانون الأول (ديسمبر) الحالي تدق نواقيس الخطر ، وتندد بأبالسة العالم وبما يملكون من صواريخ وإشعاعات وغازات وعبقريات جنونية . لكن الأمسية كانت من ناحية أخرى فرصة يرى فيها كل شاعر نفسه ، لابمقياس واحد وإنما بكل المقاييس دفعة واحدة .

لقد كان هناك عدد من أشهر شعراء العالم منهم الأمريكي آلن جنسبرج ، والروسي أندريه فوزنسينسكي ، والبرازيلي تياجو دوميللو ، والكندية ميشيل لالوند ، فضلا عن شعراء آخرين من فرنسا ، ويوغوسلافيا ، والهند ، واليابان ، والمجر ، والكونغو ، وجامايكا ، أما العرب فكانوا ثلاثة : أدونيس ، ومحمود درويش ، وكاتب هذه السطور .

•

سأبدأ بالوهم الأخير وأعني ما كنت أظنه من انصراف شعراء العالم عن القضايا المباشرة وعن اللغة المألوفة . واستغراقهم في التجارب اللغوية والحرفية الشبيهة بمسابقات الذكاء ، وهو مايبشر به بعض الشعراء والنقاد العرب المعاصرين ومايوحون لقرائهم بأنه وحده شعر الحداثة .

لقد كان موضوع الأمسية نفسه قضية عامة ، فقد جاء شعراء العالم ليصرخوا بصوت واحد ضد الحرب . لم يستخدموا بالطبع الأسلوب الخطابي المباشر الذي يستخدمه الزعماء ومندوبو الدول في مثل هذا الموقف — وإن كان بعضهم قد فعل ذلك — وإنما سخروا كل إمكاناتهم الفنية ، وبعضها خارج نطاق اللغة لإيقاظ الضمير البشري وتذكير الناس جميعا بمسئوليتهم المشتركة عن حماية الحياة .

هكذا وقف الشاعر الفرنسي جان بيير فاي ليقول بصراحة في قصيدته « أغنية لإعلان حقوق الإنسان » !

ألف لسان خبيث يلتذ
بإفساد مساعينا

(لكن) ماهو طيب سيبقى

وما لا قيمة له سيذهب

وميثاقنا الحق

هو إعلان حقوق الإنسان

كلام بسيط للغاية ، بل هو ساذج ، لكن بساطته أو سذاجته ربما كانت مقصودة إن الغرض منه أن يصل إلى الناس جميعا بسرعة ودون عناء . والواقع أن القصيدة كانت نصاً فى أداء مركب . وقد بدأ الشاعر بقراءة النص ، ثم قدم لنا فتاة جميلة من هذا الجيل الرافض الذي يميز أفراده أنفسهم بملابس وزينة خاصة تعبيرا عن خروجهم على المجتمع . وهكذا وقفت هذه الفتاة الرافضة – أمام الشاعر الرصين – بتنورتها القصيرة جدا ، وماكياجها الغريب لترقص بلا مبالاة وتغني بسخرية وقرف جملة واحدة تكررها هى :

إعلان ! حقوق ! الإنسان !

لقد أراد الشاعر أن ينشيء مفارقة صارخة بين سذاجة النص وبراءته وبين التجربة المرة الأليمة ، أو بين سذاجة المسنين وبراءتهم وخبرة الشباب ومرارتهم .

فأين هي حقوق الإنسان ؟

هذه الصراحة لم تكن مقصورة على هذا الشاعر الفرنسى وحده ، وإنما كانت طابعا مشتركا في الأمسية كلها وإن اختلفت أساليب الشعراء .

لقد قدم آلن جنسبرج في قصيدته « نشيد إشعاعي » مزجا بديعاً

بين لغة الأسطورة ولغة العلم . وهو يتساءل في بداية القصيدة عن حق الإنسان في تدمير مالم يصنع :

أي عنصر من عناصر الطبيعة لم يولد قبلنا ؟

هل هناك شيء جديد تحت الشمس ؟

ثم يمضي بعد ذلك ليصور عالم الحرب ، عالم الجنون والدمار من خلال تحقيق يقوم به شاعر الطبيعة الأمريكي ويتمان !

التقرير الأول غير المسئول
موقع من الدكتور سيابورج

بيد سامة مسمومة
موجهة من قبل كوكب الموت
عبر البحر وفيما وراء اورانوس
ذى المعدن الجهنمي الذي يلد هاديس سيد الجحيم بدموعه المعدنية المصهورة .

ومثله يفعل فوزنسينسكي الذي نظم في الطائرة التي أقلته من موسكو إلى باريس قصيدة وجهها لصديقه الشاعر الروسي باسترناك يتذكر فيها زيارة هذا الأخير لباريس عام ١٩٣٧ ليحضر مؤتمرا مماثلا للتنديد بالنازية وبالحرب التي كانت على الأبواب .

أما الشاعرة الأمريكية السوداء جين كورتز فتصرخ في قصيدتها كأي خطيب :

كفى صواريخ

وغواصات وحاملات طائرات

وأسلحة ميكروبية !
كفى تفجيرات وانقلابات وأمية
ولنمض إلى السلام !

•

وأخيراً نصل إلى « عصافير الصوصوة » وقد نسيت أو تناسيت أن أقول لكم إنه اسم ديوان لشاعر مصري كان صديقا حميما لصلاح عبد الصبور ، وقد اختار هذا الاسم لديوانه لأن قصائده ليست كلمات من أية لغة اللهم إلا أن تكون لغة الطيور ، فهى أصوات تتكرر فيها الصادات ، والسينات ، والشينات مما يسمى في لغتنا نحن هديلا ، أو بغاما ، أو زقزقة ، أو شقشقة . ولقد كان صلاح رحمه الله مغرما بهذه القصائد يحفظ بعضها ويرويه . وكان يعدني كلما أخذنا بأطراف الحديث في هذه القصائد بأن يقدمني لصاحبها ، لكن الظروف حالت دون هذا اللقاء ، وها هي اليونسكو تقوم بالواجب ، إذ دعت فيمن دعت بعض شعراء « الصوصوة » الأجانب ، وبدقة أكثر دعت شاعرة منهم . هي الشاعرة المجرية كاتالان لاديك التي تنتمي لتيار « الشعر الصوتي » الذي يقوم على استغلال الإمكانات التعبيرية للأصوات المجردة ، سواء في الكتابة أو فى الإلقاء والأداء . والحقيقة أن هذا التيار ليس جديداً تماماً ، فقط ظهر مع الدادائيين ، لكن بعض الشعراء يتوسعون الآن فيه حتى أصبح من الممكن أن نعتبر شاعر الصوصوة المصرى واحداً منهم بل رائدا من روادهم !

ومع ذلك فكاتالان لاديك شاعرة حقيقية ، فوق أنها ممثلة ومغنية

ومخرجة . أما قصيدتها فذات عنوان طويل هو « تحقيق علمي حول الأسلحة النارية ، أو ما هي الطريق التي جربت لوضع حد إجرامي لحياة أبريس الفلكي » .

والقصيدة تدور فى معمل الأستاذ ابريس حيث المقعد يصعد ويهبط متابعا صوت النجوم ، بينما توجد زجاجات اللبن على مائدة السيد من أجل الوجبة الأخيرة . والشاعرة تقدم لنا ما يحدث . وتنقل لنا أصوات الطائرات والنجوم البعيدة :

لو يحمي جناحي عزيزى جو
سأعمل له هررر ثم بادا دوم
تعال لترى هذه البقرة الطائرة في السماء
اوه ... أحس نفسي حزينا مثل الراية !

(٢٨/ ١٢/ ١٩٨٢)

الشاعر "الجازي" !

قرأت في صحيفة « لوموند » كلمة عن الندوة التي أقيمت أخيراً في إحدى مدن بلجيكا حول الشاعر الفرنسي ريمون كينو الذي خلع عليه صاحب الكلمة وصفاً جديداً هو « الشاعر الجازي » نسبة إلى موسيقى الجاز . وقد دامت هذه الندوة ثلاثة أيام . وشارك فيها أكثر من عشرين ناقداً وباحثاً جاءوا من استراليا ، والولايات المتحدة ، وكندا ، وانجلترا ، وألمانيا ، وإيطاليا وغيرها من بلاد العالم ، ودار الحديث بينهم حول نظرية اللغة الشعرية في إنتاج هذا الشاعر ، ومفهوم الاستعارة ، وروح السخرية فيه .

لكن هذه المناقشات النظرية التى استغرقت وقتا طويلا ، والتى لم تخل من فائدة ، لم تستطع كما جاء في الصحيفة أن تقترب من شعر الشاعر بقدر ما استطاع هذا الشعر نفسه أن يقترب من نفسه ، فقد ألقيت مختارات من قصائد كينو استولت على الجمهور تماما وفسرت ما اتفق الجميع عليه ، وهو أن ريمون كينو « واحد من أكبر الشعراء في عصرنا » .

إن شعره أسطورة شخصية ، أسطورة تتجسد في الأشكال الغنائية وتتمسك بالقافية ، تبدأ القصيدة وإذا بصورة بسيطة

تظهر . لكن هذه الصورة تتناقص بانتظام كما يتناقص الضوء في قاعة المسرح أو السينما عند رفع الستار ، حيث يلعب الشاعر بقيود يرغم نفسه على اللعب بها . إنه موسيقي يخلق إيقاعا لانغما ، وقصائده نوع من موسيقي الجاز !

نسيت أن أقول أن هذه الندوة العالمية التى شارك فيها هذا العدد الكبير من الباحثين . وحضرها وزراء ودبلوماسيون وحكام محليون ، ولم يقتصر ما قدمته على المناقشات وإلقاء القصائد بل اتسعت أيضا لمغنين معروفين مثل بول برافور الذي غنى بعض قصائد الشاعر فضلا عن رجال المسرح ومهندسى الصوت والضوء – هذه الندوة لم تجتذب بعد هذا كله إلا حوالي مائتي شخص من المستمعين !

قلت : فما بال شعرائنا ينكرون « النعمة » التى يتهافت عليها شعراء أوروبا ولايدركون منها إلا الفتات ؟

إن الجمهور الأوروبي يهرب من الشعراء . والشعراء يطاردونه في كل مكان وينصبون له الفخاخ هنا وهناك ، في الراديو ، والتليفزيون ، والمسرح ، وقاعات عرض الصور ، وأحيانا في المقاهى والحانات .

ونحن نرى أن الشعراء في بلادنا هم الذين يهربون من الجمهور ، بعد أن سمعوا من بعض النقاد أن صلاحية الشعر للإلقاء دليل على رداءته ، وأن الشاعر الذي يضع في حسبانه وهو ينظم أنه ربما ألقى هذه القصيدة على الجمهور هو شاعر تقليدى متخلف . ولهذا يتحرى معظم الشعراء العرب الآن أن يخلصوا أشعارهم من كل إشارة أو أداة

تصلهم بالجمهور المستمع ، زاعمين أنهم إنما يكتبون لجمهور من قراء الشعر المتخصصين . ومن الغريب أن يكون الجيل الجديد من الشعراء العرب هو الأكثر إمعانا في الهرب من جمهور المستمعين في الوقت الذي لا يوجد فيه دليل على أن له جمهوراً من القراء !

ولا يستطيع أحد أن ينكر أن من الشعر ما لا يستطيع الجمهور العادي أو حتى المثقف أن يبلغ مداه عن طريق السماع ، فلا بد من أن يقرأ بتأن شديد وأن تعاد قراءته مرات كثيرة . لكني أزعم أن كل قصيدة عظيمة هي بالضرورة صالحة للالقاء ، بل إن في القراءة ، ولو لم ينبس القارىء ببنت شفة ، إنشاداً يحسنه قارىء الشعر الخبير ويخطىء فيه غيره .

وليت أن الفوائد الفنية التي جناها الشعراء الشبان من احتجابهم تكافىء خسارتهم للجمهور المستمع ، ليت أن أشعارهم قد حققت في ذاتها قيمة لاينال منها بعدها عن الناس ، فالواقع أنها خسرت خسارة مضاعفة ، لأن الشاعر وقد صار غير ملزم بمواجهة الجمهور أصبح يهرف بما لا يعرف ويهذي ولايكلف نفسه حتى أن يراعي أبسط قواعد اللغة التي يكتب بها .

لكني لن أترك السؤال الذي لابد أن يكون قد خطر على بال القارىء دون جواب . فمن يكون ريمون كينو ؟

إن هذا الشاعر الذي استبعد أن يكون قد كتب عنه باللغة العربية من قبل ، يحتل مكاناً مهماً في الأدب الفرنسي المعاصر وفي الشعر بوجه خاص ، مثله مثل جاك بريفير الذي يعرف عنه القراء العرب بعض الشيء . وليس في مقدوري أن أقدم كينو كما يجب في

هذا التعليق ، وحسبي أن يعرف القارىء إنه ولد عام ١٩٠٣ وتدرج في مراحل الدراسة المختلفة حتى تخرج في السوربون بعد أن درس الفلسفة والرياضيات وحصل ثقافة عصرية متينة . بناها على أسس كلاسيكية نقية . وكان في ميعة صباه وقت ظهور السوريالية فانخرط فيها وصار من وجوهها البارزة . ولم يكن قد تجاوز الثالثة والثلاثين من عمره حين احتل منصبا مهما في دار جاليمار للنشر حيث وجد المجال واسعا للتأليف والنقد والترجمة والمساهمة في توجيه الحركة الأدبية .

ولا أريد أن أطيل بالحديث عن شعره بعد أن مرت الإشارة إليه . وإذا كان لابد من إضافة شيء فلكي أقرب للقارىء ما وصفته به صحيفة « لوموند » عندما سمته « الشاعر الجازي » وأظن أن أفضل طريقة لفهم هذا الوصف أن نقرأ معا هذا المقطع الأول من إحدى قصائده . وسوف أنقله كما هو بنطقه الفرنسي مكتوبا بالحروف العربية :

سِي مُون بُو – سِي مُون بُو – مُون بويِمْ
كُو جُو فُو – كو جُو فُو – إيديتيه
آه جو لي – آه جو لي – آه جو لمْ
مُون بُوْ بُوْ – مُوْن بو بو – مون بومييه .

وأرجو ألا ينتظر القارىء شيئا كثيرا من الترجمة ، فالقصيدة وعنوانها « الفن الممكن من جديد » مكونة من أربعة مقاطع ، يضم كل منها أربعة أبيات مقفاة على النحو التالي (أ . ب . أ . ب) فهي بهذا شبيهة « بالسونيت » ، سوى أن هذه تتكون من أربعة عشر بيتا ، وقصيدة كينو مكونة من ستة عشر ، وهي تدور حول

الشعر أو حول القصيدة التي هي تفاحة أو بالأحرى شجرة تفاح . ولا تزيد على هذه الصورة شيئا . وكل ما تفعل أنها تقطعها وتجمعها مرات عدة ، أو أنها تحول الكلام إلى محض لعب أو محض إيقاع ، مستثيرة بذلك ما يكمن في لا وعي القارىء من إيقاعات الأغانى الشعبية القديمة وذكريات طفولته الغاربة مما يولد شعوراً هو مزيج من المرارة الأليمة والسخرية الباكية ، وربما أضفنا أيضا الإحساس بالإثم ، فالقصيدة هي تفاحة الشاعر أو خطيئته ، والاستعارة هنا واضحة فهي مأخوذة من قصة الخطيئة الأولى !

فإذاكان لابد من الترجمة الحرفية فها هي :

تلك قصيدتي
التي أود نشرها
آه أحبها
شجرة تفاحي

لكن الشاعر يلعب بمقاطع كل جملة من هذه الجمل البسيطة كأنه عروضي محتبس اللسان أو طفل يلثغ بأوائل الكلام أو مغن يخضع النطق لمقتضيات اللحن .

وعلى الرغم مما في هذا الصنيع من روح الطفولة فهو ليس لعب أطفال ، بل هو شيء تعلمه الشاعر من ثقافة عصره عامة وثقافته هو خاصة ، فقد وهبته دراسة الفلسفة والرياضيات روحا مغرما بالتحليل والبحث عن الأصول والعلل الأولى واختبار الفروض المختلفة وقياس مدى صدقها بسلامة نظامها الداخلي لابحرفية نقلها للعالم الخارجي . وهذه الروح هي التي أملت عليه كتابة قصائد

يعاد ترتيب أبياتها مرات عديدة لتقرأ قراءات مختلفة كما نجد في مجموعته المسماه « مائة ألف مليار قصيدة » ، وهذا ما كان يراه القائلون بالوحدة العضوية عيبا خطيرا من عيوب الشعر الكلاسيكي ، كما أن هذه الروح هى التى جعلت كينو يقترح هذا الأسلوب نفسه في قراءة قصائد الشعراء السابقين عن طريق اللعب بترتيب الأبيات وتعديلها بالإضافة أو بالاختصار مما يذكرنا بفن التخميس والتشطير في شعرنا التقليدي . وقد تحولت هذه التجارب إلى اتجاه شعري يسمى . « او . لي . بو »، وهي المقاطع الأولى من كلمات عبارة فرنسية معناها « مختبر الأدب الممكن » الذي تنسب إليه قصيدة كينو التي تحدثنا عنها فيما سبق . ومن الواضح أن هذا الاتجاه ليس بعيدا عن الفنون التشكيلية المعاصرة كالفن التكعيبي الذي يقوم علي تحليل الموضوع إلى أجزاء أو مكعبات صغيرة ، والفن الوحشي والعجائبي (الفانتازى) الذي يستعير منطق السحر والطفولة والأسطورة ، فريمون كينو في الشعر هو المقابل لبيكاسو ، وبراك ، وميرو ، وشاجال في التصوير .

ها أنتم ترون إذن أن شاعراً من كبار شعراء الحداثة في أوربا لم يكن ينظم وفى حسبانه الإلقاء وكفى وإنما كان ينظم لمجرد الإلقاء والغناء ، ولهذا جعل للإيقاع والقوافي المحل الأول في شعره ، بل كان ينظم أحيانا ليلبي حاجة عقله للرياضة وحاجة نفسه للسخرية ، تماما كما كان يفعل شعراؤنا فيما نسميه عصر الانحطاط ، إذ ينظمون ما يمكن أن يقرأ من اليمين إلى الشمال كما يقرأ من الشمال إلي اليمين . وما ينقلب من المدح إلى الهجاء أو من الهجاء إلى المدح . وقد يبدو لنا هذا الشاعر الطليعى أكثر مدعاة للعجب حين نعلم أنه عاد إلى فن

آخر من فنون الشعر القديم هو الشعر التعليمى أو التقريرى الذى كان يستخدم لحفظ حقائق العلوم المختلفة وقواعدها الدقيقة ، فنظم وقائع حياته في رواية شعرية عنوانها « البلوط والكلب » يذكر فيها هذه الوقائع بالتواريخ والأسماء والتفاصيل الدقيقة ويلتزم فيها مع ذلك الوزن والقافية :

ولدت في الهافر في الحادي والعشرين من فبراير

عام ألف وتسعمائة وثلاثة

وكانت أمي بائعة خردوات ، وكذلك كان أبى

ومن فرحهما بى رفسا الأرض بالأقدام

أما التاريخ الذي لم يستطع نظمه في هذه الرواية فهو تاريخ وفاته عام ١٩٧٦ في باريس .

(١٦/ ١٠/ ١٩٨٤)



الشعراء المصريون ولجنة الشعر

ربما كانت الفائدة الوحيدة للبيان الذي أصدرته أخيراً لجنة الشعر بالمجلس الأعلى للثقافة في مصر أنه يذكرنا بوجود اللجنة التي أصدرته . لكنه يذكرنا أيضا بغيابها . فنحن لانكاد نسمع شيئا عن نشاط هذه اللجنة التي أنشئت في أواسط الخمسينيات ضمن المجلس الأعلى للآداب والفنون لرعاية الشعر العربي . وحين نقول الشعر العربي في هذا المجال نقصد الشعر المعاصر ، فلست أظن أن اللجنة تطمح أو طمحت في يوم من الأيام لرعاية امرىء القيس أو المتنبي أو أحمد شوقي . إن رعاياهم هم الشعراء المعاصرون . ومعظم هؤلاء من الخارجين على أولئك ، لكن اللجنة جعلت همها الأول أن تحارب حركات التجديد المعاصرة علنا أو تكيد لها في السر . ويبدو أن فرصتها الوحيدة للإعلان عن وجودها كانت شن هذه الحرب بين وقت وآخر ، فلم نسمع لها صوتا ولم نقرأ عنها خبراً إلا حين كانت تحيل قصائد الشعراء المجددين إلى لجنة النثر عندما كان الأستاذ العقاد مقررا لها ، وحين عادت مرة أخرى في أواسط الستينيات فأصدرت بيانا كتبه الدكتور زكى نجيب محمود بالاتفاق مع الشاعر عزيز أباظة الذي صار مقررا للجنة خلفا للعقاد . وها هي بعد غياب طويل تعود فتصدر بيانها الأخير .

والحقيقة أن مواقف اللجنة وبياناتها قد اختلفت اختلافا كبيرا ، بل إن اللجنة ذاتها تغيرت تغيرا بعيدا . فبعض أعضائها الآن من الشعراء الشبان الذين لهم في التجديد قدم ، أما المحافظون فيها فليسوا في وزن العقاد ولا عزيز أباظة ، ولا محمود غنيم . لكن هناك نقطة مشتركة تتفق فيها كل مواقف اللجنة وبياناتها . تلك هي الرغبة الملحة في وضع قواعد للشعر لايتعداها الشعراء .

في البداية حين كان الأستاذ العقاد يكتفي بإحالة قصائدنا إلى لجنة النثر كان الشعر التقليدي مازال ممثلا بشعراء حقيقيين وكانت للجنة بمقررها وبأعضائها هيبة ووزن . فلما أصدرت اللجنة بيانها الأول بعد وفاة العقاد علم الناس أنها قد فقدت هيبتها وأصبح قصاراها أن تصدر البيانات ضد الشعر الجديد .

والواقع أن هذا التطور في سلوك اللجنة لم يكن سببه الوحيد غياب العقاد بما كان له من وزن ثقافي ضخم ، وإنما كان سببه الأولى قبل غياب العقاد أن حركة التجديد كانت قد استقرت واكتسبت شرعية وجودها بانتاج المجددين من الشعراء المصريين والعرب عامة ، وبالتفاف قراء الشعر والنقاد الطليعيين حولها مما اضطر يوسف السباعي السكرتير العام للمجلس الأعلى للفنون والآداب إلى توجيه الدعوة لصلاح عبد الصبور وكاتب هذه السطور للمشاركة في مهرجانات الشعر التي كان ينظمها المجلس في دمشق . عاصمة الإقليم الشمالي في الجمهورية العربية المتحدة آنذاك ، مما أدى إلى أن يهدد الأستاذ العقاد بالاستقالة من منصبه في المجلس ولجنة الشعر . والواقع أن هذا التهديد بالاستقالة كان بداية الإقرار بالهزيمة والعزلة .

لكن البيان الأول ، الذي أصدره الدكتور زكى نجيب محمود

وعزيز أباظة ، كان أكثر تواضعا من مواقف الأستاذ العقاد وإن كان أقل براءة ، فهو لم يتعرض لحق الجيل الجديد من الشعراء في التجريب والتجديد ، وإن كان قد تعرض لذلك فعن طريق غير مباشر ، وإنما ركز حملته على أفكار المجددين ولغتهم وصورهم الشعرية مفسرا ذلك كله تفسيرا يهدف إلى التشكيك في عقائدهم وولائهم الوطنى . لقد كان ترجمة سياسية مغرضة للشعر الجديد أرادت اللجنة أن تصل من ورائها إلى إشراك السلطة معها في إعلان الحرب على التجديد والمجددين .

لكن البيان بما أثاره من ردود فعل مختلفة كان له أثر عكسى تماما ، فقد كانت قراءته كافية للتدليل على ضيق الأفق وعدم التحرج من اتباع طريق الوشاية السياسية في صراع لاتغني فيه إلا مواهب الشعراء والنقاد . ولم يمض عامان أو ثلاثة أعوام إلا وكان الأستاذ عزيز أباظة مضطرا باعتباره مقررا للجنة الشعر إلى استقبال الشعراء المجددين كأعضاء في لجنته التي أصدرت ضدهم قرار الحرمان من قبل . لم يكن هذا انتصاراً للشعراء المجددين الذين كانوا قد حققوا انتصارهم من قبل باكتساب ثقة قراء الشعر وإحياء الحاجة إليه وتعميمها والمساهمة في قيادة حركة التجديد التي مست الثقافة العربية في كل مجال — أقول إن وصول الشعراء المجددين إلى لجنة الشعر لم يكن انتصارا لهم بقدر ما كان هزيمة للشعراء التقليديين والمحافظين . هكذا بدا أن الصراع خف طيشه ، وأن التناطح العقيم إلى خلاف حي وتفاعل مثمر بوجود المتصارعين في لجنة واحدة ، صار من واجبها أن تهتم برعاية الشعر حقا وتريح دماغها من وجع الافتاء فيما هو حلال فيه وما هو حرام . والواقع أن اللجنة انصرفت بعض

الوقت فعلا إلى الإشراف على إصدار عدد من الدواوين والدراسات التى كنا بحاجة إليها . لكن ريمة ما لبثت أن رجعت لعادتها القديمة ، فأصدرت هذا البيان الأخير .

والحقيقة أن البيان الأخير ليس سيئا جدا كما كان البيان الأول ، فهو كلام في الشعر يتحدث عن ضرورة استلهام التراث ولاينكر التجديد وإن فهمه على نحو خاص وأحاطه بضمانات وشروط .

ولاشك أن في البيان أفكاراً وجيهه يمكن للكثيرين أن يقبلوها وأن اختلفوا في فهمهم لها ، لكنها لهذا السبب ذاته ، أي حاجتها إلى كسب الرضا ، أفكار عامة بسيطة تجامل المحافظين والمجددين جميعا ، ولكن السؤال ليس في قيمة هذه الأفكار وإنما في مبدأ حق اللجنة في أن تصدر بيانات تحدد فيها ماهو من الشعر وماليس منه . وإذا كنت أقبل - فرضا - بعض الأفكار التي تضمنها البيان فهناك من يعارضها ، وهو بالتالي محروم من رعاية اللجنة لأنه بنص البيان ليس شاعراً في نظرها ، إذ تشترط عليه أن يلتزم بالوزن سواء نظم على الطريقة التقليدية أو على الطريقة الجديدة ، فإذا لم يلتزم بالوزن خرج من عالم الشعر إلى عالم النثر . وهذا كلام ساذج بدائي إن قبل من نقاد القرن الرابع فليس يقبله تلاميذ المدارس الآن . هذا مع أني أرى أن الوزن مازال ضروريا للقصيدة العربية حتى الآن . لكنها ضرورة يلمسها الشاعر بنفسه ولاتملى عليه من سواه . ومن الشعراء العرب من هجر الوزن وظل شاعرا ، ومنهم من لايسبقه أحد في تطبيق قواعد الخليل وليس له من الشعر إلا اسمه . وإذا كان من الواجب أن نقول لمن يحسبون أن ترك الوزن هو شرط الحداثة إن عدداً من كبار الشعراء الأوروبيين لايزالون يلتزمون الوزن والقافية فعلينا أن نقول

لمن يظن الوزن شرطا للشعر إن هذا الشرط قد سقط في معظم الآداب الحية من قرن أو يزيد .

ولقد كنت أفضل للجنة أن تنشغل بالتفكير في مستقبل الشعر في مصر وتشجيع المواهب الجديدة وانتظار ما تجود به بدلا من هذه الثرثرة الساذجة فيما يجوز وما لايجوز .

إن السؤال الذي يتردد الآن بحق هو أين الشعر المعاصر في مصر ؟ ومن هم الشعراء المصريون ؟

ولست أشك في أن في مصر شعرا . وأن فيها شعراء أتابعهم بحب وحنين ، لكن ماينشر للشعراء المصريين الآن لايمكن أن يكون كما أو كيفا ماتستطيع مصر أن تقدم من شعر ، وهي التي أيقظت الشعر العربي من رقدته الطويلة وعالجته من أمراضه المهلكة وقدمت له عددا من كبار سدنته المعاصرين محافظين ومجددين .

ألم يكن يليق بلجنة الشعر في مصر أن تسأل نفسها هذا السؤال وأن يركبها هذا الهم ، إذا كانت في حاجة إلى هموم ؟

ولقد يظن أحد أني أنكر على أعضاء لجنة الشعر أن تكون لهم اراء في الشعر يبسطونها ويدافعون عنها ويعارضون بها غيرهم . إن هذا جق لهم ليس فيه نزاع ، ولكن هذا الحق مقصور عليهم كأفراد أو كأعضاء في جماعات فنية ليس للدولة عليها سلطان . أما لجنة الشعر فهيئة عينتها وزارة الثقافة لتخدم كل التيارات الشعرية ولترحب بكل التجارب وتساندها وتدافع عن حقها في التعبير عن نفسها .

فليكتب الشعراء المصريون كما يحلو لهم . ليلتزموا ما لا يلزم إذا أرادوا ، وليخرجوا على مايلزم إذا رغبوا ، ولكننا نطالبهم بشيء واحد هو أن يرفعوا راية الشعر من جديد كما رفعها أسلاف لهم من قبل !

(٢٧/ ١٢/ ١٩٨٣)



هذا المبدع المجهول!..

لابد أن يتهم المرء نفسه أو يتهم الحياة الأدبية حين يتعرف على غير انتظار بهذا الشاعر الذي أقدمه لكم اليوم ، فيفاجأ بموهبة فريدة ، كان حقها أن تقدم من أول قصيدة ، فكيف وقد أصدر الشاعر إلى الآن سبعة كتب ، ظهر أولها قبل اثنين وعشرين عاما ، وظهر الأخير الذي عرفت به الشاعر هذا العام ؟

إن مسئوليتنا ، بما فينا الشاعر نفسه ، لاتنكر . لكن المسئولية الأولى تقع على هذه الحياة الأدبية التى نعيشها ، والتى تحكمها شروط تقطع الطريق على الموهوبين ، وتثير الضجيج حول أدعياء كثيرين .

ومن الغريب أن يبدو الرجل راضيا بما فرض عليه ، وربما شارك هو أيضا في أن ينسج حول نفسه هذا النطاق من الصمت والتجاهل . بل ربما كان هذا الصمت بيئة طبيعية لشعر ينبع من السر . ويتفتح فى ظلال الوحدة وهسيس الوحشة ، تفتح الزهرة الغريبة في برية مجهولة . ربما ! فأنا أذكر أنى رأيت هذا الشاعر في مناسبات أدبية جمعتنا في القاهرة هذا العام ١٩٨٢ ، ولعله أدرك أني لا أعرفه حق المعرفة فلم يقدم لي نفسه بشخصه ، بل انتظر حتى صدرت مجموعته الأخيرة وأرسلها لي مشكورا ، فجاهدت حتى

طابقت بين الاسم والرجل الذي كنت اسمع أنه مثقف سوداني اسمه الدكتور محمد عبد الحي . وقد أحسن حين تخفف من لقبه العلمي الذي لاأدري في أي اختصاص ناله ، وأثبت الاسم عاريا إلا من الشعر ، على المجموعة التي سماها « حديقة الورد الأخيرة » التي بدأها بالقول :

زرافة النار ترعى النعنع القمريّ
بين الجبال ، وديك الفجر مشغولُ
يقتات بالأنجم السكرى ، فتفضحه

إلى أن يقول :

صحراؤك احترقت ليلا عنادلُها
في نار موسى التي شبت أوائلها
في حلمك البشريّ
والورد من دمك المذبوح معلولُ

ولعلنا قد أدركنا من قراءتنا لهذه القصيدة أننا أمام شاعر يمتح من ينابيع الشعر الصوفي العربي ، وإن شئنا أن نكون أكثر دقة قلنا ينابيع الشعر الصوفي الإسلامي ، لأن المفردات والصور والخيال جميعا هنا مزاج من تراث المتصوفة العرب والفرس . ففيها مما ينسب للحلاج ، وابن عربى ، وفيها كذلك مما ينسب للخيام ، وحافظ الشيرازى ، بل إن فيها من تراث الفنون التشكيلية الإسلامية كما فيها من تراث الشعر والتصوف .

والحقيقة أن التصوف كرؤية للعالم من ناحية ، وتقاليد شعرية من ناحية أخرى محور أساسي من محاور هذه المجموعة بل هو أساسها

الوحيد ، نجده في عنوانها الذي يجمع بين الرمز القديم وصفته العصرية « حديقة الورد الأخيرة » ونجده في هذه القصيدة الأولي التي صدر بها الشاعر مجموعته وسماها « الفجر ، أو نار موسى » ، نجده في القصيدة التى تليها والتى يتكلم فيها بلسان الشاعرين الفارسيين سعدي وحافظ ، وفي قصائد أخرى كثيرة منها « سمعت صوتك » ومنها « ثلاثة غزلان » التي تتردد فيها نغمات القصيدة الأولى ، بل تستعير بناءها كله .

غزالة حلم زخرفي تهدجت
إلى نبعها السحري في الليل تبتلُّ
فعالجها إذ أشرق البدر صائدٌ
حفيف كنسم الريح ليس له نبلُ
فمن دمها مسك على الرمل فائرٌ
ومن لحمها قد أيسر الدود والنملُ
ولم أك أدري . والشباب مطيةٌ
إلى الجهل ، أن البرقَ يعقبه القتلُ

إن في هذا الشكل التقليدي فنا حديثا عصريا ، إذ يعمد الشاعر إلى نص قديم فيعيد صياغته أو يغير بعض مفرداته أو يثير القلق في بعض استعاراته فينطق الكلام بلغة جديدة مدهشة ، هذه اللغة هي التي تحقق الانسجام لكل قصائد المجموعة ، سواء كانت عناصرها الأولى مستعارة أو مبتكرة .

. والقصيدة القصيرة هي الشكل الذي يتردد كثيرا هنا ، حيث يبدأ بصورة تتوالد أو تتداعي لتنشيء مشهدا سحريا مفارقا لايتصل

بعواطف الشاعر إلا في البيت الأخير الذي يخترق فيه الإنسان المشهد مستيقظا على عبرة أو مفارقة .

ونحن نجد شبها بين هذا الشكل وبين « السونيت » في الشعر الأوروبي ، و« الرباعية » و« الموال » في الشعر العربي والفارسي ، فضلا عن القصيدة القصيرة التي يتميز بها الشعر الياباني خاصة ، وتتمثل في شكل قديم يسمونه « تانكا » وهو مؤلف من خمسة أبيات ، وقد تطور عنه شكل آخر أقصر يسمونه « هايكو » مؤلف من ثلاثة أبيات فقط ، نجده في هذا المثال :

وميض يلتمع في الدجنة
صرخة مالك الحزين !

أو في هذا المثال :

ياللطراوة !

أقدام في ظل الحائط

تقبل !

ولقد كان شاعر ياباني أو صيني ينصح الشعراء فيقول : « بعد أن تكتب القصيدة اختر منها أقرب أبياتها لقلبك واستغن عن الباقي ، ثم اختر من هذه الأبيات أجمل ما فيها من عبارات ، فتلك هي قصيدتك » .

ويبدو أن محمد عبد الحي قد استمع جيدا لهذه النصيحة . لكن استفادته من الشعر الياباني – إذا كان ظني صحيحا – لاتقتصر على شكل القصيدة القصيرة ، بل تتعدى ذلك إلى الموضوع . فالطبيعة

هي الموضوع الرئيسي في الشعر الياباني كما هي الموضوع الرئيسي في شعر محمد عبد الحي ، سوى أن اليابانيين يحفلون بواقع الطبيعة ، وشاعرنا العربي ينفث فيها سحر الأحلام .

وليست القصيدة شكلا بسيطا ، فلكل بيت بل لكل كلمة دور في هذه القصيدة التي لابد أن تكون مكتملة لامجرد عدد قليل من الأبيات ، وأن تكون بعيدة عن الفضول نقية من الشوائب ، تتألق الكلمات فيها تألق زوايا اللآلىء الفريدة ، تقرأ وتعاد قراءتها فلا تفتر الرغبة فيها ، ولا تروى من ظمأ .

ومن المؤسف أن الشعر العربي المعاصر لايحفل كثيرا بهذا الشكل . اللهم إلا مانجده عند الشاعر العراقي سامي مهدي ، وعند هذا الشاعر السوداني ، ويبدو أن القصيدة القصيرة هي فن الشاعر المتمكن الذي يقول في كلمات قليلة أضعاف مايقوله غيره في صفحات .

لكن ثقافة محمد عبد الحي الشعرية لاتقف عند حد الاستفادة من شعر بعض اللغات الشرقية ، بل تمتد إلى شعر اللغات الأوروبية ، ففي قصائده ما يذكر ببعض قصائد الرومانتيكيين الانجليز وخاصة وليم بليك كما نجد مثلا في « شجرة دوار الشمس » التي يقول فيها الشاعر السوداني :

من ظلمة الأرض علت مسقيةً
بعرق الأرض استطالت
بعض أقدام ،
يحفها سياج الورد والشمس
لكي تنزع فجاة إلى الفضاء ترقص في الضياء
وتستدير حولها السماء

ويقول بليك ما معناه أن زهرة دوار الشمس التي ضاقت بالزمن تتبع خطى الشمس ، وتسعى الى ذلك الجو الذهبي حيث تنتهي رحلة المسافر .

وأنا لا ألاحظ تأثرا مباشرا ، فالسمو هو موضوع قصيدة بليك ، ويقابله الجمال في قصيدة محمد عبد الحي الذي يستثيرنا شعره للبحث في مصادر ثقافته .

وربما كانت الالتفاتات العصرية التي نجدها في قصائد عبد الحي مستوحاة من بعض الشعراء الانجليز المعاصرين ، حين نجدهم يخرجون من وصف الطبيعة الى وصف الحياة اليومية ، في محاولة لمنح القصيدة روحا عصرية . أو منح الحياة اليومية روحا سحرية .

يقول اليوت على سبيل المثال بعد أن يصف الربيع ويتحدث عن الشتاء والصيف في بداية قصيدته الشهيرة « الأرض الخراب » :

وفي الصحو العابر (الذي انشق عنه الغيم)
دخلنا الهو فجاردن
شربنا قهوة ، وتحادثنا

هذه الخبرة نجدها في عدد من قصائد الشاعر السوداني . كما في قصيدته التي يبدأها بالوقوف على الأطلال . وينهيها بهجاء العصر .

أحلام وصور منسية ، انتظرت طويلا حتى واتتها لغة قادرة على استعادتها من الصمت ، كأن هذه اللغة لنداوتها وسحرها تنتمي هي أيضا للعالم ذاته ، عالم الطفولة . ولا أقصد طفولة الرجل وإنما أقصد طفولة العالم . نعم فهذا شعر لاينتمي لزمن ، بل ينتمي لنفسه ، للشعر !

(٢٢/ ١/ ١٩٨٥)

شاعر يحرق المراحل

ليس عبد العزيز المقالح مجرد شاعر يمنى . ولكنه طليعة لثقافة جديدة . إنه شاعر قبل كل شيء . شاعر يفتش عن القصيدة الجديدة في شعره وفى شعر غيره ، فهى عنده الكلمة الأولى في الثقافة العربية ، إن صلحت صلح أمر الثقافة كله .

وهو ناقد يكتشف الطالع ويحتفي بالمتحقق ، يقدم مجموعات القصاصين والشعراء ، ويدافع عن التجارب والمغامرات ، ويجد لها نسبا متيناً في التراث وفي الواقع .. وهو أستاذ يضع كل يوم لبنة في صرح الجامعة . ينشيء جيلا ، ويرسي مع زملائه تقاليد لم تعرف من قبل في اليمن ، ولم تستقر بعد في أي بلد عربي .

عندما عرفته في القاهرة في أواسط الستينيات وجدت له حضوراً خاصاً ، هو مزيج من السكينة والقلق ، فلم يكن الشعر بالنسبة له مجرد كتابة وإنما هو حياة وسلوك ، ولم تكن القصيدة الجديدة عنده محض خروج على العروض القديم ، بل هي خروج شامل من زمن ميت إلى حياة جديدة ، كان يحمل كفنه وقماطه باحثا في القاهرة عن صنعاء . هكذا رأيته قبل عشرين عاماً ، وهكذا وجدته عندما عدنا فالتقينا في نهاية العام الماضى ، وأنا أبحث فى صنعاء عن القاهرة .

لم تبدأ القصيدة الجديدة في اليمن بعبد العزيز المقالح ؛ فقد سبقه ورافقه في الطريق إليها شعراء يمنيون آخرون ، إن كنا قد عرفنا بعضهم دون واسطة ، فهو الذي قدم لنا أكثرهم في كتابه الذي سماه « من البيت إلى القصيدة ، دراسة في شعر اليمن الجديد » .

ولقد أشرت في مقالة سابقة إلى التجربة الرائدة التى قدمها في أواخر الثلاثينات وأوائل الأربعينيات علي أحمد باكثير في مسرحه الشعري ، حيث كان من أوائل الذين اهتدوا إلى العروض الجديد الذي أصبح أساسا من أسس القصيدة الجديدة ، فإن كانت تجربة باكثير قد ظهرت في سياق حركة التجديد المصرية ، فقد ظهرت في أوائل الخمسينيات محاولات يمنية خالصة لاتقل جرأة ولا أهمية عن المحاولات الأولى التي قدمها رواد الشعر الجديد في العراق ومصر ولبنان . أقصد محاولات محمد أحمد الشامي ، ومحمد أنعم غالب ، ولطفي جعفر أمان ، وعبده عثمان الذين لايطعن في أصالة بعضهم أنهم اتصلوا بحركة التجديد في القاهرة وبيروت . لأن هذه الحركة في حقيقتها حركة عربية واسعة لايمكن نسبتها إلى بلد بعينه ، ولأن اتصال بعض المجددين اليمنيين بها كان أخذا وعطاء في وقت واحد ، وفي هذا المجال أشير إلى الدور الذي كان يلعبه محمد أنعم غالب وعبده عثمان في الحلقة الشعرية التي كانت تلتئم في مقهى ريش بالقاهرة أواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات ، وتضم عددا من الشعراء الشباب المصريين والسودانيين واليمنيين .

لكن مساهمات عبد العزيز المقالح تختلف كثيرا من ناحيتين ، فبينما كان هؤلاء الرواد أو معظمهم يبحثون لأنفسهم عن مكان خارج اليمن ، كان عبد العزيز يبحث لنفسه ولحركة التجديد عن مكان في

اليمن ذاته . وبينما كف معظم هؤلاء عن قول الشعر ، واصل عبد العزيز وأضاف الدراسة والنقد حتى استطاعت الحركة التى دعمتها أسماء محمد الشرفي ، وحسن اللوزي ، وعبد الرحمن فخرى ، وعبد الكريم الرازحي وسواهم أن تثبت أقدامها في تربة اليمن حيث لاتزال للتقاليد الشعرية الموروثة صولة يمثلها بحق عبد الله البردوني ، وابراهيم الحضراني .

وعبد العزيز المقالح من الشعراء العرب القلائل الذين يمكن أن يقال عنهم دون مبالغة إنهم يحرقون المراحل ، فقد كان عليه أن يمر بعدة أجيال من الشعراء . وأن يغير معجمه الشعري عدة مرات حتى ينتقل من مرحلة البداية التي كان يقول فيها :

والآن ياموت ألا فاقترب
من جسد فوق الثرى فإني
يسير بين الناس مستخفيا
كطيف إثم بين رهبان

إلى المرحلة الأخيرة حيث استقرت أدواته أو كادت .

ربما تأثر في ديوانه الأول « لابد من صنعاء » بشعراء الثلاثينيات والأربعينيات الرومانتيكيين . وربما تأثر في الديوان الثاني « مأرب يتكلم » والثالث « رسالة إلى سيف بن ذى يزن » بشعراء الخمسينيات والستينيات المصريين والعراقيين ، لكن بداية من الديوان الرابع « هوامش يمانية على تغريبة ابن زريق البغدادي » وحتى السادس « الخروج من دوائر الساعة السليمانية »ينجح في الاقتراب من لغة لها معجمها ورموزها ومراجعها الخاصة .

ست مجموعات شعرية حتى الآن يبحث فيها الشاعر عن نفسه . كلما قطع مرحلة تخلى عما اكتسبه فيها وبدأ كأنما نشأ في التالية ، لايستريح ولايستجيب للغواية ، يندفع أو يحمله على الاندفاع حس أخلاقي وثقافة نقدية تضيىء له المسافة من وضعه حيث هو إلى وضعه حيث يريد .

لقد اكتشف أن العالم الشعري ليس في نفسه بل هو في اللغة ، فالعواطف التى نحس بها لاتقيم بذاتها قصيدة جيدة ، وكل ماتفعله أنها تهدينا إلى لغتنا الخاصة .

كما اكتشف أن العالم الشعري لايمكن تلخيصه في عبارة أو عبارات وإلا تحولت القصيدة إلى خطبة أو خبر ، وإنما هذا العالم نسيج متين من الكلمات والإيقاعات والرموز .

القصيدة عمل من أعمال النضج والمهارة على عكس الظن الشائع بأنها ثمرة من ثمار الطيش والفتون .

هكذا نرى الديوان الأخير « الخروج من دوائر الساعة السليمانية » كأنه قصيدة واحدة تدور حول الموت والانبعاث كما يتحققان في الشعر وفي الطبيعة ، في الفرد وفي الجماعة ، فللمطر موسم هو موسم القلق المتوهج والحب والخلق ، وله الوردة ، والسنبلة ، والدم ، والبرق ، والشعر ، والنور . وهذه لها نقائض في التراب ، والرماد ، والظلام ، والذبول .

كلُّ عصرٍ يجيء وفي كفه قطراتٌ من الدمِ
في ثوبه وردةٌ تتوهجُ
تحفظ للشمس أشواقها

إنه موسم الحزن .
صفراءُ في لون آهاتنا شجراتُ الحقول
المقابرُ ، والعشب أصفرُ ، اسودُ ،
والملتقى .
– أي فصل من العام هذا الذي جاءنا
– إنه وجهُ كل الفصول

●

إنها الكائنات الجديدة والماء خلف مناقيرها

قصيدة واحدة تضم قصائد الديوان كله ، نقية بسيطة بوحدتها لابسذاجتها ، تستلهم الواقع ولا تتطفل عليه ، وتكشفه دون أن تقف على وصفه .

●

لكن الشاعر بالرغم من القفزات التى حققها في مرحلة قصيرة نسبيا ، وربما بسبب ذلك ، يبدو مترددا أحيانا ، فهو قد يخشى أن يتهم بالغموض أو الترفع على القارىء فيقع فيما يشبه الشرح ، وقد يفعل العكس إذ يخشى أن يتهم بالخطابة أو الغنائية فيتهرب من بعض العناصر الإيقاعية التي لاتسيء إلى شعره بل تخدمه . وربما أضفت إلى ذلك ملحوظة أخري حول بعض المفردات والاستعارات التى أصبحت مستهلكة لكثرة ما استخدمها الجيل الناشىء .من الشعراء والتى تردد بعضها في عدد من قصائد الديوان ، كتلك الاستعارة المأخوذة من مادة كتب ، كتاب العشاق وكتاب الهوى ، وكتاب

حياتي ، ويكتب الجرح ، والآهة المكتوبة . وقد جاءت هذه كلها في قصيدة واحدة .

إن أمام عبد العزيز المقالح شوطاً أخيراً لابد أن يقطعه ، ولا شك أنه بدأه ، فالديوان الذي أشرت إليه صدر منذ خمس سنوات ، ونحن في انتظار الجديد .

(١٦/ ٤/ ١٩٨٥)

فلننتظر المراثي!

لننتظر المراثي ، فأمل دنقل لم يتوقف
بعد عن الكلام . لننتظر كثيراً مراثينا
فمازال الذي سيقوله أكثر وأدعي
للإنصات . لقد ذهب الموت بشعر رأسه
وبسنته اللؤلؤية . لكنه لم يذهب
بصوته أبداً .

قال لى في رسالة أخيرة « أصارحك القول بأنني قررت ألا أموت ، وإذا كان الموت يريدني فليبحث عن طريق آخر غير السرطان ». وقد صدق ما وعد ، فقد ظل عامين اثنين يصارع الوحش آناء الليل وأطراف النهار ، لم يفقد ولو للحظة واحدة يقينه بأنه منتصر فى النهاية .

كان السرطان يأخذ من جسده الناحل فتزداد روحه تألقا وجبروتا حتى كان باستطاعة زواره وعائديه أن يروا صراعه مع الموت رأى العين . صراع بين متكافئين . الموت والشعر ، وفى اللحظة التى وقع فيها الجسد بكامله بين مخالب الوحش ، خرج أمل دنقل من الصراع

منتصراً . لقد أصبح صوتاً محضاً ، صوتاً عظيماً سوف يتردد أصفى وأنقى من أي وقت مضى .

• • •

لم يكن السرطان وحده يعادى أمل دنقل ، بل إن السرطان لم يكن يعادي في أمل دنقل إلا جسده ، فقط . لكن سرطانات خبيثة أخرى كانت تعادى صوته بالذات ، كانت تخافه وتكرهه وتتظاهر بالانشغال عنه بينما تتهاوى وتتصدع تحت نبراته الواضحة وكلماته العميقة الجارحة .

كانت تفرغ الهواء من حوله ، وتغلق فى وجهه الأبواب ، وتحاصره في مكانه وهي لا تعلم أنه أحرص منها على التشبث بهذا المكان ، وأنه في البساطة والوحشة أشد منها بأساً وأعظم أنساً وأقرب ما يكون إلى الرجل الذي أراد أن يكون .

• • •

شاعر أنطق الكائنات الهجينة والمنسية بعد دهور من الصمت والعجمة . أعطى المقاهي والفنادق وصعاليك المدن وقططها الضالة .. أعطى سنوات الهزيمة والقحط وأيام الغضب والتمرد وجثث الشهداء والثرثرات اليومية قوافي لم تكن لها من قبل ، ولن يكون لها من بعد ما ينسجها ..

• • •

نعم ، فشعر أمل دنقل في هزائم المدن وحياتها السفلية شعر أول .

كل شعز بعده في موضوعاته مبنى عليه ومنتسب إليه ، كما ينسب الطلل لامرىء القيس والغزل لابن أبي ربيعة .

قبله كانت المدن الصغيرة ، ورائحة البحر ، والشعور بالعجز والمهانة أوابد خرساء لا لغة لها في الشعر ولا صورة ولا قافية . بعده صار لها ما للغزلان والقطا وبقر الوحش فى الشعر العربي من رسوم وأمارات .

• • •

كثافة عصرية نفاذة ، وإيقاعات من فطرة اللغة ومن صلب تراثها . لا يتنطع فيتنكر لخبرته الحية من أجل قافية ميتة ، ولا يتخلع فيستعير قناعاً لوجه وهو بدوره وجه مستعار ، وهذا هو سر قربه منا ونفاذه إلى أعماقنا . لم يكن مهيجا أو خطيباً ،وكيف وشعره سخرية سوداء وعذوبة دامعة وتلميحات جارحة ؟ لكن الطبع القوي ليس في حاجة للخطابة حتى يعيد تأليف الشتات ويستعيدنا للغة من جديد .

• • •

عندما نتساءل عن الصوت الذي استشعر الهزيمة قبل أن تقع سنجده صوت أمل دنقل . وعندما نتساءل عن الصوت الذي وقف معنا بعد أن وقعت سنجده صوت أمل دنقل .

(٧/ ٦/ ١٩٨٣)



أوراق أمل دنقل الأخيرة

في ديوان أمل دنقل الأخير « أوراق الغرفة ٨ » يتوحد موت العالم بموت الشاعر فيتحقق للشاعر انسجام فريد .

لم يكن الموت بعيداً عن أمل دنقل قبل أن يداهمه السرطان ، بل كان حوله يتنفس في كل ما يتراءى له من صور وما يتناهى إليه من أصوات ، وإن كان ذلك ما قد بدا سراً أو أشبه بالسر ، فلم يلتفت لوجود الموت إلا قليل من الشعراء على رأسهم أمل دنقل الذى قدر له أن يولد كشاعر في سنوات القهر والهزيمة والسقوط ، وأن تكون هذه هي موضوعاته الأثيرة التي شحذت طاقته وأرهفت حواسه وأعطته مكانه المتميز في الشعر المعاصر .

يتجسد الموت في دواوينه الأربعة السابقة صورا من القهر والذل والمهانة والفرار من قول الحق أو من فعله ، ويتجسد في الشيخوخة المبكرة وفي الرغبةالآسنة وفي الحياة المكروه والأحلام الخائبة وفي ازدحام العالم بالأشياء التي تغتصب مكان الإنسان ومكان الطبيعة .

لكن هذا الموت على قربه من الشاعر كان لايزال موتاً مجازياً أو موتاً مجرداً يعالجه أمل دنقل معالجة موضوعية يمتزج فيها التصوير بالسخرية على خلاف ما نجد في الديوان الأخير الذي كتب الشاعر

معظم قصائده وهو طريح الفراش فى الغرفة رقم ٨ في الدور السابع في « المعهد القومي للأورام » في القاهرة ، حين تسرب الموت إلي جسد الشاعر نفسه وعاشره أربع سنوات اتحدت فيها الذات بالموضوع وأثمرت مرحلة جديدة في شعر أمل دنقل لم يقدر لها للأسف أن تكتمل أو أن تطول .

لقد أصبح أمل يكتب موته هو بالذات أكثر مما يكتب عنه . صار يغني أكثر مما يصف ، ويتوجع ولا تسعفه السخرية ، ويتذكر خائفا من التوقع هاربا من مواجهة المصير .

وقد يحدث في مثل هذه التجربة الأليمة الطاحنة أن ينساق الشعر إلي الثرثرة متحدثا عن كل شيء ومثبتا كل ما يخطر له استجابة لحاجته إلى حفظ عالمه المنهار واعتماداً على تعاطف الناس واهتمامهم بمصيره وفضولهم لمعرفة عواطفه واستعدادهم لمشاركة آلامه .

لكن أمل دنقل ظل بيعداً عن هذه الثرثرة ، فلم يتحدث عن موته مباشرة إلا في مواضع قليلة ، أو أنه جعل موته موضوعا للقصيدة التي كان ينظر إليها أكثر مما ينظر إلي الموضوع ، وكان همه أن تكون كاملة في ذاتها أكثر من أن تكون وسيلة لنقل عواطفه أو التصريح بانفعالاته .

والواقع أن الشاعر لا يتكلم مباشرة عن موته أو عن مرضه إلا فى قصيدتين هما « ضد من » و « السرير » . ومع ذلك يمكن اعتبار الديوان كله قصيدة واحدة ، نظرة طويلة للعالم من غرفة في مستشفى ، يستدعي فيها المريض الزمن والطبيعة ، والمجتمع والزهور والطيور والخيول والبشر والحوادث ، التى هى رموز وأقنعة لموته ،

تماما كما كان سبارتاكوس ، وزرقاء اليمامة ، وأبو موسى الأشعري ، وايلول ، والسويس ، والاسكندرية ، والبحر وغيرها أقنعة ورموزاً لموت العالم وانهياره فى الدواوين السابقة .

وإذا كان من التبسيط أن نرد هذا الموقف إلي سبب واحد ، فبإمكاننا أن نشير أولا إلى أن شعر أمل دنقل عامة ليس شعر اعتراف ذاتى بقدر ما هو شعر تأمل وتصوير . إنه ليس من الشعراء الذين يتحدثون عن الكون وكأنهم مركز له ، بل هو يرى نفسه فيما حوله من كائنات . وهو بعد ذلك ليس باحثاً عن الاتحاد ، بل هو راغب في أن يكون بمنأى ، وأن يجعل بينه وبين العالم بعداً كافياً يحقق له تنقيل النظر ويلبي حاجته إلى المقارنة والسخرية . وربما كانت تربيته الصارمة عونا له على كتمان عواطفه وضبط انفعالاته .

وأخيراً نشير إلى أن أمل دنقل لم يكن متأكداً من أنه سوف يموت ، وربما كان أميل إلى الظن بأنه سوف ينتصر على هذا المرض . والحقيقة أنه تمكن فعلا من مقاومة الموت أربع سنوات مما أدهش الأطباء ومد له حبل الأمل في نيل الشفاء الكامل . وهذا ما يفسر حزنه الشديد فى أيامه الأخيرة ، فقد فوجىء بأنه انهزم في معركته ضد الموت ، ولم يخف حزنه هذا على زوجته حين سألته وقد أشرف على الهلاك : هل أنت حزين ؟ وكان قد أصبح عاجزاً عن الكلام فأشار برأسه أن نعم !

لكن هذه الصرامة الكلاسيكية تعبر عن نفسها في الديوان الأخير بلطف ونعومة ، ولا تحول بين الشاعر وبين رغبته من وقت لآخر في أن يشرح نفسه وأن يتألم لمصيره .إن قصائد الديوان تنضح بمعنى الذكرى والحنين . يتذكر الشاعر طفولته ، ويتذكر مواطنه فى جنوب

مصر ، ويتذكر أباه ، وأخته التى ماتت في الثانية من عمرها - وهذا موضوع بدأه فى ديوانه الأول « البكاء بين يدى زرقاء اليمامة » - وهو يتذكر أصدقاءه ويرثى الموتى منهم ، ويرثى الشاعر محمودحسن اسماعيل أحد أساتذته فى الشعر وأحد مواطنيه الجنوبيين . وهو فى الديوان الأخير يتكلم عن موته وحزنه مستخدما ياء النسبة ، وإن كان يكبح جماح نفسه فلا يستطرد وقد يضيف ما ينقل المعنى من الموضوع الخاص إلى الموضوع العام كما في قصيدته « ضد من » التي يصف فيها جو المستشفى حيث يذكره البياض الذي يجده في نقاب الأطباء ولون المعاطف والأسرة وأربطة الشاش والقطن وكوب اللبن ، يذكره كل هذا بلون الكفن :

بين لونين أستقبل الأصدقاء
الذين يرون سريري قبرا
وحياتي دهرا

لكنه ينقلنا فجأة نقلة بعيدة حين يكمل قائلاً :

وأرى في العيون العميقة
لون الحقيقة ، لون تراب الوطن .

وحين يتكلم عن سرير مرضه يتستر بالأسطورة أو يتقنع بها فيقول :

أوهموني بأن السرير سريري .
إن قارب « رع »
سوف يحملني عبر نهر الأفاعي
لأولد في الصبح ثانية إن سطع

وفي « لعبة النهاية » يقول :

في الميادين يجلس ،
يطلق - كالطفل - نبلته بالحصى
فيصيب بها من يصيب من السابله

وليس في هذه القصيدة أي تصريح باسم هذا الطفل ، لكننا سرعان ما ندرك أن هذا الطفل ليس إلا الموت وقد تنكر - ياللسخرية -في هيئة تشبه هيئة كيوبيد !

• • •

تذكرني « أوراق الغرفة ٨ » بمجموعة بدر شاكر السياب الأخيرة « شناشيل ابنة الحلبى » فكل منهما تضم القصائد الأخيرة لشاعر جنوبي مات في شبابه بعد سنوات من مصارعة داء عضال . لكن هذا موضوع يحتاج إلى وقفة أخرى ، والفرق - مع أهمية كل منهما - كبير .

(٢٧/ ٩/ ١٩٨٣)



العصافير تقاوم

مات معين بسيسو ، فلم يبق شك في واقعية الأسطورة . الموت يطارد الشعراء !

كانت البداية في أول الستينيات حين مات عبد الباسط الصوفى ، وهو شاعر سورى كان يعد بالكثير ، مات وهو فى حوالي الخامسة والعشرين موتا غامضا ، ومع ذلك فقد بدأ محتملا أو جائزا ، صحيح أن هذا الشاعر خرج من سوريا فيما يشبه-النفي الاختياري ليصبح مدرسا في كوناكري عاصمة غينيا ، وأنه مات وحيدا وربما منتحرا ، لكن موته في النهاية عد حادثة مؤلمة ممكنة الوقوع ، فلم يلتفت أحد إلى البداية الخادعة التي بدأتها الأسطورة . إلا عندما لحق به بدر شاكر السياب . لكن مرض السياب الطويل الغريب خدعنا للمرة • الثانية فلم نكتشف العلاقة بين موت الشاعرين ، ولم نتوقع أن تستمر المطاردة .

غير أن الأمر اختلف في السنوات العشر الماضية . فقد اختطف الموت ستة شعراء لم يتجاوز معظمهم الخمسين واحداً بعد الآخر . بدأ بطفل مصري اسمه علي قنديل ، سطعت موهبته وانطفأت كشهاب تحت عجلات سيارة . وثنى بشاعر من شعراء الأرض المحتلة ، هو راشد حسين الذي مات محترقا أو مختنقا أثناء زيارته

لنيويورك . وعاد الموت إلى القاهرة ليختطف صلاح عبد الصبور في دقائق معدودة ، ثم انتقل إلى بيروت ليرحل بخليل حاوي الذي أطلق الرصاص على نفسه والاسرائيليون على مشارف المدينة . ثم رجع مرة أخرى إلى القاهرة ليختطف أمل دنقل . وها هو يظهر أخيراً في لندن حيث مات معين بسيسو قبل أيام !

نعم .. الموت يطارد الشعراء !

لكن الأسطورة ليست جديدة ، ففى الجيل الماضي أيضا كان الشعراء يموتون شبابا ، أبو القاسم الشابى ، والتيجاني يوسف بشير ، ومحمد عبد المعطى الهمشري ، وفوزي المعلوف ، وجبران خليل جبران . معظمهم مات دون الأربعين مثلهم مثل أسلافهم من الرومانتيكيين الانكليز والفرنسيين ، شاترتون ، وكيتس ، وشيللي ، وبايرون ، وأندريه شينيه ، والفرد دوموسيه ، ورامبو ، لكن الفاجعة هنا تختلف عن فاجعتنا في الشعراء المعاصرين ، يمكن أن نقول دون أن نبتعد كثيرا عن الصواب ! إن موت الشاعر الرومانتيكى هو نتيجة لأزمة فكرية خاصة ، أما موت الشاعر المعاصر فهو نتيجة لأزمة اجتماعية شاملة .

لقد رفض الرومانتيكيون المجتمع بسبب سوداويتهم وعدم اهتمامهم بالعالم الخارجي وانسياقهم وراء المغامرة الفردية في البلاد البعيدة . ولهذا مات بعضهم أو مرض مرض الموت في مهجر يقع في الاتجاه المعاكس لبلادهم ، شيلى ، وبايرون ، ورامبو في ايطاليا واليونان والحبشة ، وجبران وفوزي المعلوف في الولايات المتحدة والبرازيل . أما شعراؤنا المعاصرون فهم على العكس مرضى بالانتماء لمجتمع

يرفضهم ، وموتهم نتيجة لهذا الحب الفاشل . ومن هنا تكون البداية هي عبد الباسط الصوفي والسياب ، وتتحول الأسطورة مع هؤلاء الآخرين إلى ملحمة !

• • •

الموت يطارد الشعراء ، ليس فقط لأنه يختطفهم وهم في فجر الشباب أو ضحاه على حد قول الشابي ، ولكن لأن الأمر يبدو انتحاراً أو أبشع من الانتحار .

لقد انتحر خليل حاوي انتحارا صريحا ، وهناك من كان انتحاره مقنعا ، وربما كان اغتيالا . أليس القهر سما زعافا ؟ أليس اليأس والخيبة والهزيمة أضرى وأغدر من السل والخنجر والسرطان ؟ !

إننى أعرف ثلاثة أو أربعة من هؤلاء الشعراء يبدو موتهم طبيعيا ، وهو مع ذلك غير طبيعى . كان صلاح عبد الصبور يعرف أن قلبه في خطر لكن لم يفعل شيئا ليدفع عن نفسه هذ الخطر الذي كان دون شك يهدد معين بسيسو أيضا ، لكنه كان يقاوم بمزيد من الإقبال على الحياة هو في حقيقته سعي خفي للتخلص منها .

ولقد يبدو هذا الكلام هواجس وظنونا بعيدة عن الصواب أو الاتزان ، فنحن نعلم أن شاعراً كمعين بسيسو رجل مناضل تحمل آلاما كثيرة في الماضي ، وظل أمينا على أفكاره ، وخاض إلى جانب شعبه في لبنان تجربة القتال والحصار بشجاعة وصبر ، لكن السعي الخفي للموت سلوك لايتنافى بالضرورة مع الشجاعة ، بل ربما كانت الشجاعة سبيلا لبلوغ هذه الغاية الوبيلة !

ولماذا كان قدر معين بسيسو أن يرى وهو فى السابعة عشرة من

عمره نكبة شعبه ووطنه ؟ ولماذا كان عليه أن يقضي في السجون والمعتقلات زهرة شبابه ، وأن يعيش بعد ذلك محاصرا مطاردا في البيت والمخيم والفندق والمدينة العربية والمدينة الأجنبية ؟

لاشك أنه استطاع أن يقاوم هذا كله فلم يستسلم ، لكن آثار هذا القهر الطويل المستمر وان تبددت ظاهريا بالإرادة فهي تكمن في النفس كما تكمن جرثومة الصفراء في الكبد تتحين فرصة أخرى لضربة قاضية . وخاصة حين يضعف الأمل في نصر قريب .

وربما خيل لبعض من يقرأ أشعار معين بسيسو وكلها أو معظمها في النضال والثورة أن الرجل لايمكن أن يكون قد سعى — ولو خفية — إلى الموت ، لكن الحقيقة غير ذلك ، ففي أشعاره التى نظمها طوال الأعوام العشرين الماضية قدر كبير من روح الهزء والهجاء ومن المرارة والإحساس بالاضطهاد ، وكله يشي بما كان يعتصر قلبه أحيانا من مشاعر وآلام لاتبدو متفقة مع صورة المناضل الصلب المطمئن التي تظهر لنا في شعره لأول وهلة . بل لقد وصلت الأزمة بالشاعر إلى التصريح بهذه المشاعر السوداء في قصائد نظمها يهجو بها الآخرين ولا يدخر نفسه ، وحسبنا أن ننظر في مجموعاته الأخيرة بداية من « الأشجار تموت واقفة » إلى « خذي جسدي كيسا من رمل » لنرى كيف كان يشعر شعورا حادا بالقلق والخيبة والسخط على نفسه وعلى من حوله ، هذه المشاعر التي كان لها أثر سلبي على شعره من الناحية الفنية ، والتي لم تنقشع إلا حينما هجر المكتب والبيت وشارك المقاتلين الفلسطينيين تجربتهم البطولية خلال الحصاد والمقاومة سواء في تل الزعتر أو في بيروت . هذه هي التجربة التي أيقظت فيه من جديد

ذلك الصوت الحار الجميل المتدفق الذي عرفناه في ديوانه القديم « المعركة » .

●

أنا ما خبأت كفي بين أوراق كتاب
وأنا الشاعر ديواني التراب
آه لو كنتم معي
كانت الزهرة شقت أضلعي
وكبرنا في المتاريس وصرنا شمعدان السنبلة
وغدونا المرحلة
إنني أعرف جدران العواصم
أيها العصفور في الأصبع ، ياآخر خاتم
الخنازير تهاجم
والعصافير تقاوم !

(٧/ ٢/ ١٩٨٤)



صلاح جاهين يكتمل

فى هذا العام ، وربما في هذا الشهر بالذات تكون قد مرت على لقائي الأول بصلاح جاهين ثلاثون سنة كاملة،ثلاثون ختمها رحيله المفاجىء فلن تزيد يوما ولن تنقص !

أيتها الثانينيات العجاف ! أيتها السنوات الموبوءة ! بالأمس صلاح عبد الصبور ، وأمل دنقل ، وحسن فؤاد ، وفؤاد حداد ، واليوم صلاح جاهين .

المنارات تنطفىء واحدة بعد الأخرى . ونعمه بعدها فى الهزيع المظلم حتى نغرق فى المصير ذاته .

هل توحد فنان فى تاريخه كما فعل شعراء مصر وفنانوها ؟ موت كأنه انتحار جماعى غنوا للحلم وتواروا معه ، في الموت أيضا كما فى الحياة يعانون إنهم سرب واحد ، فليصدح لهم النشيد !

•

لم أكن أعرف حين التقيته أنه كان آنذاك فى السادسة والعشرين لم يتجاوزها . أصغره بخمس سنوات لا أكثر لكنه بدا لي رجلا ضخما كان سمينا ، لكن ضخامته لم تكن منظرا ، كانت حياة متفجرة بحنان ، موهبة فذة أشبه بشلال أعلاه هادر وأدناه صاف رقراق .

كان يملأ دار روز اليوسف القديمة حيث عملنا معا في مجلة « صباح الخير » يرسم وهو يغني ، ويرقص وهو يمشي . علمني رقصة الفالس في الاستراحات المخطوفة بين رسم وكتابة . كان يغني المجهول الرائع من ألحان سيد درويش ، ومن أغنيات أحلامه التي انهارت حلما بعد حلم .

كان في ذلك الزمان مفعما بفرح غير شخصي ، قادرا على تجاهل أحزانه الشخصية وعلى السخرية منها ، يوزع نقوده كما يوزع ضحكاته يمنح كل ما يملك ويهبط درجات السلم الحجري القديم ليواصل في الليل هذا النهار .

●

له مابين الجيزة والمقطم أفراح ومنازل ، يتنقل بينها طول الليل باحثا عن مصدر هذا الجمال الذي يحسه مجتمعا ولايراه إلا مفرقا مجزوءا . يتراقص بين المآذن الرشيقة المنورة ، يد على قمر الماضي وأخرى على شمس المستقبل ، يربت على الحجارة القديمة ويغني للمصانع . من هنا كان بحثه عن فن كلّي أو جمعه بين كل الفنون .

● ● ●

أربع سنوات أو أكثر قضيناها معا لانكاد نفترق إلا قرب الفجر . كنا كثيرين مجتمعين كجوقة ، شعراء ، وكتابا ، ورسامين ، وموسيقيين .

في روز اليوسف تضمنا غرفة واسعة بثلاثة مكاتب ، هو ، وصلاح عبد الصبور ، وأنا . وفي الأماسي والليالي نرحل معا ، أو يرحل ونلحقه لنسهر في أماكن لاأستطيع الآن تسميتها كلها . وإن

كنت لأأزال أذكر منها دارا قديمة كان يسكنها الملحّن سيد مكاوى في حي الناصرية الذي لم يبق له وجود ، وشقة في الجيزة كان يلتقي فيها « الحرافيش » مرة كل أسبوع : الروائى نجيب محفوظ ، والكاتب محمد عفيفى ، والممثل أحمد مظهر .

وفي هذه الأحضان وجدت أشعارى الأولى الدفء ونالت الاعتراف على ما كان بها من قصور .

كانت « صباح الخير » وبعدها الإذاعة ، تلهج باسمة في كل مكان ، وكنت أخطو خطواتى المترددة ، مع ذلك كان يسمعنى بحب مشوب بعاطفة أخرى هى مزيج من التواضع الفطري والتهيب النبيل ، كأنه كان يحس في الفصحى نبرة يتمنى لو كانت للعامية .

●

صلاح جاهين طاقة إبداع شامل ، لكنه شاعر قبل أى شيء آخر . شاعر كبير سباق . وأرجو ألا أكون مخطئا إذا قلت إنه سيطر على لغة القصيدة الجديدة قبل كثير من الشعراء المجددين ، ففي الوقت الذي كان فيه معظمنا يجاهد للتخلص من فصاحة الكتب كان هو يحلق بحرية في تراث اللغة المكتوب والمنطوق ، وحين كنا مشغولين بمشكلة الأوزان كان هو قد أصبح سيدا من سادة التركيب والتشكيل .

دارجة تشبه الفصحى لكنها أكثر منها حياة وأقدر على التسمية والتجسيد والاستدعاء ، فإذا أحس بخطر الثرثرة أو بالحاجة إلى تجاوز الملموس والمحلي استعار من الفصحى كما يستعير الولد البالغ قمصان

أبيه ، فجمع بين الغنائية والتوتر ، بين الصرخة والصمت ، وبين الأليف والغريب .

صلاح جاهين لايدرج بسهولة فى شعراء العامية المصريين منهم وغير المصريين ، فهؤلاء ومعظمهم ينهلون ، رغم إضافاتهم ، من تراث الشعر المحلى الدارج ، أما صلاح جاهين فقد جمع بين تقاليد التراث الشعبي وتقاليد الشعر الثوري المعاصر ، ونحن نجد في شعره مایاکو فسكي ، وناظم حكمت ، وبابو نيرودا ، أكثر مما نجد النديم ، وبيرم ، ورامي .

•

لم يكن صلاح جاهين يرى فنا منفصلا عن الحياة ، لكن الحياة لم تكن بالنسبة له شعارا يرفع به موهبة متهافتة . بل كانت حافزا للاكتشاف والإضافة ، وأنت حين تسبح في النهر العميق المتدفق لا تتبع الموج بل تقاومه وتظهر عليه . هذا هو الجدل الذى وقاه شر السطحية والخطابة الكاذبة والعاطفية المصطنعة التى تفيض بها أغلب أعمالنا . وخصه هو بإبداع فريد طازج . مزيج من السخرية والبكاء ، الطيش والحكمة . ذاك هو فن الشعب حين يرتفع عن ابتذال الظرف ويصبح تاريخا للروح .

•

من يستطيع أن يرثي صلاح جاهين ؟

من يستطيع أن يبكى رجلا لم يحبس نفسه يوما داخل حدود جسده . رجل وزع وجوده على كل لحظة عاشها وكل مكان مر به . فأية مرثية تكفي لتبلل هذا الفضاء كله بالدموع !

من ينقصنا الآن هنا ؟ صلاح جاهين !

ومن ينقصنا هناك ؟ صلاح جاهين !

في انتصافات الليل ، وانتصافات النهار . حين تعتادنا الذكرى ، وحين يغلبنا الحنين ؟ صلاح جاهين ! صلاح جاهين !

كل مكان عرفناه معه أو زمان ، ناقص لوحده . فهل تجتمع الأمكنة والأزمنة . لتكتمل به وليكتمل بها ؟

إن الماضى لايعود ، لكن الموت يجعل الزمن كله حاضرا . الموت يجمع الأشلاء . ويرفع الوجود فوق تعاقب الليل والنهار .

هل رحل صلاح عن النقطة ليملأ الدائرة ؟ هل حجب عنا حضوره المتناثر لنراه مشهدا واحدا خارج الذكرى والنسيان ؟

يقولون إنه انقطع ولم يكتمل . انتحر ولم يمت . هذا كلام الغير ، وشهادته هو أصدق . والدليل أنه ليس وحده . لقد اكتملت المرحلة !

(٣/ ٦/ ١٩٨٦



ماركيز.. ووردة الأكاديمية

– ١ –

لا يستطيع أحد أن ينكر القيمة الأدبية الرفيعة للروائى الكولومبى جابرييل جارثيا ماركيز الحاصل على جائزة نوبل للآداب هذا العام . ولكن ماركيز ليس روائيا عبقريا فحسب ، وإنما هو كذلك مناضل سياسى . بل يكاد أن يكون سياسيا محترفاً . فهو يمارس نشاطه على المسرح العالمي الواسع الذي غطته شهرته الأدبية منذ صدرت روايته الشهيرة « مائة عام من العزلة » قبل سبعة عشر عاما . وتربطه علاقات وثيقة بأحزاب وحركات سياسية سرية وعلنية ، وله أصدقاء وقراء بين رؤساء الدول والملوك ورجال الحكم في أمريكا اللاتينية وأوربا وأفريقيا . وهذا ما يسمح لنا بأن نتساءل : هل كان للسياسة دخل في حصول جارثيا ماركيز على جائزة نوبل ؟ وما معنى حصوله عليها هذا العام – ١٩٨٢ – وهل لذلك علاقة بالصراعات السياسية في العالم وبالوضع السياسي الراهن في أوربا ؟

والحقيقة أن إجابتى عن هذه الأسئلة لاتعتمد على معلومات مباشرة ، وإنما تعتمد أكثر على تحليل ما نعرفه عن الأكاديمية السويدية وعن ماركيز . وعن الوضع السياسي في أوربا والعالم ، وأول ما يقال في محاولة الإجابة أن جائزة نوبل لم تعد بعيدة عن السياسة ، بل إنها

كانت دائما قريبة منها ، منذ أنشأتها الأكاديمية السويدية في أول هذا القرن حتى الآن ، سوى أن علاقة الجائزة بالسياسة كانت تتخذ إلى نهاية الحرب العالمية الثانية صورة محتشمة ، فقد كانت موقفا متضمنا في الجائزة . خصصت لتمجيد الحضارة الأوربية الغربية وإظهار تفوقها وانفرادها بالنفوذ والسيطرة على العالم إلى منتصف القرن الحالي ، وهذا ما يفسر لنا أن الجائزة ظلت وقفا - أو تكاد - على كتاب أوربا الغربية وأمريكا الشمالية طوال النصف الأول من القرن ، فلم تخرج من أيديهم إلا مرتين : الأولى حين منحت عام ١٩١٣ للشاعر الهندى رابندرانات طاغور ، والأخرى حين منحت عام ١٩٤٥ للشاعرة التشيلية جابرييلا ميسترال .

لكن علاقة الجائزة بالسياسة أصبحت تتخذ من نهاية الحرب صورة أكثر وضوحاً وصراحة ، فقد انتهت الحرب من ناحية بانقسام أوربا إلى كتلتين متصارعتين سياسيا وثقافياً ، وانتهت من ناحية أخرى بتحرر المستعمرات الأوربية القديمة في آسيا وأفريقيا وأمريكا اللاتينية وسعيها لإحياء ثقافتها وتقاليدها القومية وتحقيق التوازن فى علاقتها بالكتلتين . هذه التطورات الهامة أدت بالأكاديمية السويدية إلى أن تتخذ في الأحداث والصراعات الدولية مواقف علنية وواضحة وأن تسعى في عقد علاقات مع ثقافات العالم الثالث الذى أصبح قوة يحسب حسابها في أى عمل يتصل بحاضر العالم أو مستقبله .

لقد ارتفعت حصة العالم الثالث من الجائزة خلال ربع القرن الماضي ، فحصل عليها عدد من الكتاب ينتمون إلى بلاد من جنوب أوربا وآسيا وأمريكا اللاتينية كالروائي اليوغسلافي ايفو اندرتيش الذي حصل عليها عام ١٩٦١ ، والشاعر اليوناني جورج سيفيريس

١٩٦٣ ، والروائي الجواتيمالي ميجويل أنجل استورياس ١٩٦٧ ، والروائي الياباني كواتاباياسونارى ١٩٦٨ — وإن كانت اليابان لاتدخل في العالم الثالث — والشاعر التشيلي بابلو نيرودا ١٩٧١ ، والاسترالي باتريك وايت ١٩٧٣ ، والشاعر اليوناني اوديسوس ايليتيس ١٩٧٩ حتى وصلت إلى الكولومبي جابرييل جارثيا ماركيز هذا العام .

ومن الطريف أن حصة الاتحاد السوفيتي زادت أيضا في الجائزة خلال ذات الفترة ، لكن الأكاديمية السويدية اختارت في الغالب كتابا مناهضين للنظام ، ففي عام ١٩٥٨ منحت الجائزة لبوريس باسترناك عن روايته « دكتور زيفاجو » التي تقدم صورة سلبية عن ثورة اكتوبر ، لكن الأكاديمية عادت فوازنت ذلك بمنح الجائزة عام ١٩٦٥ للكاتب شولوخوف عن روايته « الدون الهادىء » التي تتغنى بالثورة ، وأخيراً عادت فمنحت الجائزة للكاتب سولجنتسين الذي حصل عليها عام ١٩٧٠ بعد أن نفى نفسه من بلاده . وكان أول كتب روسي يحصل على الجائزة هو ايفان بونين الذي اختار هو الآخر حياة المنفى بعد قيام الثورة وحصل على الجائزة عام ١٩٣٣ .

وإذا كانت الأكاديمية السويدية قادرة فى كثير من الحالات على أن توفق بين المقاييس الأدبية الدقيقة التى يجب أن تراعيها في الانتخاب . لهذه الجائزة وبين المواقف السياسية والايديولوجية التي تتبناها ، فإن الحظ يخونها في بعض الأحيان ، وعندئذ لاتجد مفرا من توسيع هذه المقاييس الأدبية أو التضحية ببعضها حتى تسمح بإدخال من تريد إعطاءهم الجائزة في بعض الأحداث والمناسبات التي يهمها أن تعلن

فيها موقفا بالذات . ومن ذلك الموقف الذي اتخذته من الصراع العربي الإسرائيلي فى الفترة التي سبقت حرب يونيه (حزيران) عام ١٩٦٧ فقد أعطت الجائزة للكاتب الإسرائيلي صمويل عجنون ، زاعمة أنه « أول كاتب باللغة العبرية تخترق شهرته حواجز اللغة » . وهذا كلام مشكوك في صحته ، لأن عجنون لم يكن مقروءا خارج إسرائيل قبل حصوله على الجائزة ولم يصبح مقروءا بعدها . والحقيقة أن الأكاديمية السويدية أرادت من وراء منح الجائزة لهذا الكاتب أن تعترف بوجود أدب إسرائيلي مكتوب باللغة العبرية ، مساهمة منها في سد الثغرة المفتوحة في الكيان الصهيوني ، وهي افتقار هذا الكيان الملفق من كل الجنسيات والثقافات إلى ثقافة قومية جامعة . من هذه المواقف أيضا ماحدث في العام الماضي حين أرادت الأكاديمية أن تعلن رأيها في الوضع السياسى في بولونيا بعد قيام الحكم العسكري واعتقال زعماء نقابات « التضامن » فمنحت الجائزة لتشسلاف ميلوش ، وهو كاتب بولوني يكاد يكون مجهولا ويعيش منفيا في الولايات المتحدة .

والأكاديمية السويدية مع انحيازها الواضح لثقافة أوربا الغربية بماضيها اليونانى اللاتيني المسيحي وحاضرها الليبرالي لاتستطيع من الوجهة النظرية أن ترفض الكتاب اليساريين اعتراضا على مواقفهم ، وكل ماتستطيعه أن تفضل آخرين عليهم ثم تسمح بين الحين والآخر بتتويج واحد منهم . وهذا مافعلته مع كوازيمودو ، وشولوخوف ، وجان بول سارتر ، وبابلو نيرودا .

لكن هناك أسبابا تجعلنى أميل إلى أن ماركيز كان مطلوبا بالاسم لهذه الجائزة ، وأن الأكاديمية منحته إياها راضية لامرغمة . وأنا أدعي – بعبارة أوضح – أن الأكاديمية السويدية أرادت بإعطاء

الجائزة لماركيز أن تتقرب من اليسار في العالم الثالث وفي أمريكا اللاتينية بالذات ، واجدة فى هذا الروائى الكولومبى مرشحا مثاليا لنقل هذه الرسالة الغرامية ببين غرب أوربا وبين مثقفي أمريكا اللاتينية والعالم الثالث .

أما مايدفعنى لهذا التخمين أو لهذا الإدعاء فهو أن جابرييل جارثيا ماركيز ليس يساريا بالمعنى الذى نجده عند بابلونيرودا مثلا . ولو كان كذلك لرفضته الأكاديمية أو قبلته على مضض ، لكن ماركيز يسارى بمعنى آخر تماما ، فهو ليس عضوا في حزب ، وقد ترك الحزب الشيوعي الكولومبي منذ عام ١٩٥٥ وإن ظل سنداً قوياً لكل أحزاب اليسار في أمريكا اللاتينية . وماركيز صديق حميم لفيديل كاسترو الذي يقرأ أعمال ماركيز بإعجاب وانتباه شديدين ويذهب بنفسه إلى الفندق الذي يقيم به ماركيز حين ينزل في هافانا ، ليبلغه أن هناك خطأ في حساب سرعة المركب في قصة « حكاية غريق » أو أن وصفه لبندقية الصيد في رواية « وقائع موت معلن » ليس دقيقا . لكن ماركيز رغم صداقته لكاسترو بارد العواطف إزاء الاتحاد السوفييتي والنظم الاشتراكية في شرق أوربا التي يعتقد أنها « لاتفكر إلا في تغليف الواقع فى بلادها برسوم سوفييتية منتزعة من واقعها الأصلي » .

وإذا كان ماركيز صديقا للساندين فى نيكاراجوا ومتهما بالتعاون مع المنظمات السرية المسلحة فى كولومبيا وغيرها من بلاد أمريكا اللاتينية ، فهو فى ذات الوقت صديق قريب لزعماء الأحزاب الاشتراكية الديمقراطية في غرب أوربا وخاصة فرانسوا ميتران الذي دعاه لحضور حفلة تنصيبه رئيساً للجمهورية الفرنسية

والذي قلده وسام « اللجيون دونور » قائلا له « إنك تنتمي للعالم الذي أحب » .

بل إن حركة .. ماركيز السياسية أوسع بكثير من هذا الاطار ، فهو في هذا المجال « ذرائعي » يؤمن بشرعية كل عمل مفيد ، فله اتصالات بالبابا ، وبملك أسبانيا ، وبزعماء إفريقيين متعددين .

وهو إذ يعترض على نقل النموذج السوفييتي ومحاولة استنباته في أمريكا اللاتينية ، يعترض كذلك على نقل النموذج الليبرالي الغربي ، ويرى أن « محاولة استنباته – كمحاولة استنبات النموذج السوفييتي – في حالته النقية ، عمل ميكانيكي وغير واقعي » .

وغني عن الذكر موقفه من الولايات المتحدة ونشاطه ضد السياسة الأمريكية في العالم . يقول جاك جيلار في مقالته عنه « خطاب هائل عن الموت » المنشورة في العدد الخاص الصادر عن ماركيز من « المجلة الأدبية » الفرنسية إنه « كان على ماركيز بعد النشاط الذي بذله بقوة في أعقاب حرب فيتنام وقضية ووترجيت ، أن يبحث لهذا النشاط عن وجهة جديدة . وخاصة بعد سقوط كارتر وانتخاب ريجان . وكانت أوربا هي الميدان الأساسي الجديد لهذا النشاط » .

●

نحن هنا إذن بإزاء شخصية سياسية عالمية متعددة الصلات واسعة النفوذ على كل المستويات ، إن تميز موقفها بالصلابة إزاء القوتين العظميين . فهو شديد التعاطف والمرونة إزاء القوى السياسية في بلاده الأمريكية اللاتينية وفي أوربا الغربية . فإذا أضيف إلى هذه القوة

السياسية المجد الأدبي العريض الذي يتمتع به ماركيز كان لنا أن نتصور وزنه الحقيقي . ويكفي أن نعرف مثلا عن هذا المجد أن الطبعة الأولى من روايته الأخيرة « وقائع موت معلن » التي صدرت في العام الماضي بلغت مليونين ومائة وخمسين ألف نسخة ، ونفذت خلال شهرين ، وترجمت إلى اثنتين وثلاثين لغة قبل أن ينتهي العام .

ألا تغري هذه القوة بالاستفادة منها ؟ هذا ما أظن أن أوربا الغربية تحاوله . فإذا كان جارثيا ماركيز « سفيراً خفياً لقضايا الإنسان والتقدم في أمريكا اللاتينية والعالم الثالث ، فبإمكانه – وقد اتجه إلى أوربا – أن يكون سفيرا لها في هذه البلاد وخاصة في هذه المرحلة التى تشهد فيها أوربا الغربية صحوة شاملة للأحزاب الاشتراكية الديمقراطية .

إن اللون الوردي ينتصر الآن . وها هم الاشتراكيون يصلون إلى السلطة فى أسبانيا ، بعد أن عادوا إليها في السويد ، وكانوا قبل ذلك قد حققوا ذات الانتصار في اليونان ، وفرنسا ، والنمسا ، فهل يمكن القول أن الأكاديمية السويدية أصبحت هي الأخرى وردية ، وأنها تحاول أن تنفخ في الحضارة الأوربية روحاً إنسانية جديدة وأن تجد لها متنفسا جديدا في العالم الثالث مما يسمح لهذا العالم ولأوربا الغربية بالتعاون والتقدم المستقل إزاء طغيان القوتين العظميين ؟

لقد اختارت أكاديمية نوبل جابرييل جارثيا ماركيز لجائزتها ، لأنها أرادت – كما تقول – أن تشيد بالروائي الذي اتخذ موقفه « إلى جانب الفقراء والضعفاء ، ضد الاضطهاد والاستغلال » إنها لغة جديدة على الأكاديمية تشبه لغة الاشتراكيين التي أخذت حتى الكنيسة الكاثوليكية تتبناها .

ولقد كان ماركيز أحد ثلاثة مرشحين يحتلون رأس القائمة ، هو ، والروائي التركي ياشير كمال – وله الآن سمعة واسعة في أوربا – والروائي البرازيلي جورج أمادوا . والثلاثة من بلاد العالم الثالث والثلاثة يساريون . فهل تكون هذه الإشارات كلها بغير معنى ؟

لاأريد أن أقطع بأن الأكاديمية دخلت مرحلة جديدة تختلف عن المرحلتين السابقتين . لكن من المؤكد أن تتويج جابرييل جارثيا ماركيز يحمل هذا المعنى ، حتى ولو لم تحتل الوردة مكانها في عروة الأكاديمية !!

(٣٠/ ١١/ ١٩٨٣)

- ٢ -

يقول جابرييل جارثيا ماركيز عن قرية ماكوندو التي جعلها مسرحا لروايته الشهيرة « مائة عام من العزلة » والتي سير الريح في نهاية الرواية لتدمرها بعد أن عجزت عن مسايرة الزمن :

« ليست ماكوندو مجرد نقطة على الخريطة ، إنها حالة روحية . ولم تكن مشكلتها أن تعبر من إطار القرية إلى إطار المدينة ، ولكن أن تعبر من إحدى الحالتين إلى الأخرى دون أن تشعر بتغير الحنين » .

صحيح أن ماركيز استلهم ماكوندو من أراكاتاكا (مسقط رأسه في شمال كولومبيا) لكنه جعلها في الرواية تتحرر من وضعها الخاص الضيق وتصبح حالة إنسانية . فهي إذن صورة للعالم ، أو أنها - كما يقول النقاد - معادل أو رمز لتاريخ البشرية .

ليس هذا مجرد تأويل عقلي ، وإنما هو تجربة مباشرة يحسها القارىء بقوة . لقد رأيت هذه المشاهد في طفولتي وعرفت هذه الشخصيات . قريتنا أيضا كانت حدودها هي نهايات العالم . وكان فيها أقارب يتوارثون الاسم الأول جيلا بعد جيل . وجدات يتنبأن بالمستقبل ، وأطفال يأكلون الطين ، ورجال لايميزون بين السعادة والجنون .

وقريتنا أيضا حل بها الدمار . تمزقت بين الإطارين ، فلم تبق قرية

ولم تصبح مدينة ، أو صارت مسخا من الاثنتين وفقدت نفسها . وحين رحلنا عنها وجدنا أنفسنا في مدن تحمل الداء ذاته ، مدن لاتختلف عن قرانا في شيء إلا في أنها نجحت أكثر في فقدان نفسها .

« مدينة نائية مفجعة . كان يسقط فوقها منذ أول القرن السادس عشر ذات الرذاذ العنيد . أول مالاحظته في هذه العاصمة المعتمة أنها كانت غاصة برجال مستعجلين ، وأن هؤلاء الرجال — كانوا جميعا مكسوين مثلي بسترات سوداء وقبعات . وإني لم أكن أرى ، في مقابلهم ، امرأة واحدة . لاحظت أحصنة الجر الضخمة يقودها موزعو البيرة تحت المطر . وحزم الشرر التي يبتعثها دوران الترامويايات في تقاطعات الشوارع تحت المطر ، والتجمعات التي كانت تتشكل لتخلي الطريق لجنائز تمضي بلا نهاية تحت المطر . كانت هذه هي أكثر الجنائز كآبة في العالم بعرباتها الفخمة المتلألئة ، وجيادها السوداء المغطاة ظهورها بالمخمل ورؤوسها بالخوذات ذات الريش الأسود ، ثم جثث تنتمي لعائلات طيبة ، كانت تتهيأ لاكتشاف الموت » .

(ماركيز عند لقائه الأول ببوجوتا عاصمة كولومبيا) .

يدور عالم ماركيز الروائي حول موضوعين رئيسيين : الأول صراع الأنساب أو صراع الزمن ، والآخر مشكلة الحكم أو الاستبداد .

في « مائة عام من العزلة » نرى عالما مختلطا مؤلفا من آل بوندنيا بمختلف أجيالهم ، ومن الغجر الرحل ، والباعة المتجولين ، والتجار الأجانب . خليطا من العادات والثقافات والمصالح ، ومن الموتى والأحياء .

لقد أراد الكولونيل بونديا – ومعنى الاسم بالأسبانية يوم سعيد – أن يحتفظ بنقاء دمه فاختار مكانا نائيا أسس فيه مع زوجته أورسولا بيتا ظل يتوالد حتى صار قرية من ستين بيتا تضم الأبناء والأحفاد . تلك هي ماكوندو .

ولقد كان الكولونيل يظن أن قريته معزولة من كل الجهات ، لكن الفجر مالبثوا أن اكتشفوا الطريق إليها بقيادة مليكادس فأخذوا يترددون على القرية ومعهم سحرهم وبناتهم الجميلات وتحفهم الغريبة التي يحصلون عليها من كل مكان في الأرض وأخيراً يأتى تجار الموز من العصور الحديثة ليربطوا أهل ماكوندو جميعا في عجلة تجارتهم الرهيبة فلا يقدرون على الفكاك منها ، وتحل عليهم اللعنة . يصاب الكولونيل بالجنون ويربطه أولاده إلى شجرة كستناء ، وتموت أورسولا وقد تجاوزت التسعين ، ويلتهم النمل آخر أحفاد بونديا الذي ولد وله ذنب خنزير ، ثم تأتي الريح لتدمر كل شيء .

لقد فشلت القرية في الاحتفاظ بالماضى كما فشلت في مواجهة الحاضر ، وخرجت من الزمن كله بالموت والجنون والدمار .

لم يكن الأجانب وحدهم أعداء ماكوندو ، بل كان لها من نفسها عدو آخر . إن استعادة الماضي لاتعني إلا الجنون . والفشل في امتلاك المستقبل معناه السقوط في الموت . إن قرانا أيضا تشارك ماكوندو هذا المصير الفاجع . هذا التمزق الرهيب بين مقابر الأجداد وبين حراب الأجانب وقاطراتهم وشركاتهم . وليس هناك من مفر إلا إذا نجح أهل ماكوندو في التخلص من أسلافهم ومن أعدائهم في الوقت نفسه لكي يمتلكوا التاريخ كله دون هذا الشعور القاتل بتغير الحنين !

لكن آل بونديا – ونحن مثلهم – يسقطون قبل بلوغ هذا المخرج . إنهم يقتلون أنفسهم ويبحثون عن المخلص ، يعيدون الأب الكولونيل للحياة . ويتركونه يعمل فيهم سيفه المجنون . لكن هذا الأب الميت لا يعود إلى الحياة إلا شريطة أن يموت الأبناء أو يمسخوا بقرا . تلك هي صورة الدكتاتور المستبد ، وتلك هي وحشة السلطة أو « خريف البطريرك » الرواية الأخرى لماركيز التي استلهمها هي الأخرى من حادثة حقيقية ، هي هروب بريز خمينيز دكتاتور فنزويلا هو وزوجته وأطفاله ووزراؤه وأصدقاؤه المقربون عام ١٩٥٨ في طائرة أقلعت بهم سراً من كاراكاس بعد ثمانية أعوام من الحكم المطلق . والبطريرك في الرواية رجل عجوز بما يفوق التصور ، يحوله المواطنون أنفسهم إلى دكتاتور ، فيقضي حياته وحيدا في قصر مليء بالبقر !

• من هو الدكتاتور ، الذي قتل كل الكلاب السوداء ؟

– الدكتور دوفالييه ، دكتاتور هايتي . وقد قتل هذه الكلاب السوداء لأن أحد أعدائه تقمص كلبا أسود ، هربا من أن يعتقل ويعدم !

• أليس هو الدكتور فرانسيا دكتاتور باراجواي الذي كان قد سن قانونا يقضي بزواج كل من تجاوز العشرين من عمره ؟

– نعم . لقد أغلق البلد كما لو أنه كان بيته ، دون أن يترك إلا نافذة مفتوحة لمرور البريد . لقد كان الدكتور فرانسيا غريبا كل الغرابة . كان يتمتع بنوع من الاحترام كفيلسوف .

● هل كان تيو صوفيا (يعتقد بإمكان الاتحاد بالله) ؟

– لا . التيوصوفي كان مكسميليانو هرناندز مارتينز دكتاتور السلفادور . لقد غطى كل المصابيح العامة في البلد بالورق الأحمر لكي يقضى على وباء الحصبة . وهرناندز مارتينز هو الذي ابتكر جهازا منبها يوضع فوق طعامه قبل الأكل ليتأكد عن طريقه من أن الطعام غير مسمم .

● وجوميز ، خوان فيسانت جوميز ، دكتاتور فنزويلا ؟

– جوميز كان لديه حدس فائق أو ما يسمى ملكة تنبؤية . لقد أعلن موته بنفسه .

(بلينيو ميندوزا وجابرييل ماركيز)

جابرييل جارثيا ماركيز روائي كان يعد نفسه في البداية ليكون شاعرا ، فاتصل بالشعراء الكولومبيين الشبان الذين ظهروا فى الأربعينيات وتأثروا برو بين داريو ، وخمينيز ، وبابلو نيرودا ، وتميزوا بجرأة صاعقة في صياغة استعاراتهم . لقد كانوا – كما يقول ماركيز – إرهابيي ذلك العصر ، « وإنني أتساءل الآن إن كنت أستطيع بدونهم أن أكون كاتبا » .

لكن رواية « المسخ » لفرانز كافكا استطاعت أن تحول ماركيز من الشعر إلى الرواية ، لقد استعارها من أحد أصدقائه فلما قرأها فى الليلة ذاتها صاح « إذن فالكتابة ممكنة بهذه الطريقة » !

والحقيقة أن ماركيز لايكتب بطريقة كافكا . وإنما يكتب كما يقول بطريقة جدته التي كانت تتكلم مع الموتى كما لو أنهم أحياء . وتصغي لتأوهاتهم وتنهداتهم .

لقد فهم من رواية كافكا أن الكتابة عن عالم الرعب والموت ممكنة وأن الرواية ليست نقيض الشعر . أما طريقة الكتابة فقد أخذها عن « الحواديت » والأساطير ، والملاحم ، وكتب الأسفار والرحلات ، ومذكرات الساسة ، والسير الذاتية .

صحيح أنه قرر بعد « المسخ » أن يقرأ كل ماكتب في فن الرواية . وأنه تأثر خاصة بفولكنر ، وبلزاك ، وبروست ، وهمنجواى ، وسرفانتس ، لكنه استطاع من خلال هذا كله أن يكتشف شكلا خاصا أقرب ما يكون إلى الشكل الأسباني المعروف « بالبيكارسك » وهو نوع روائي ظهر في أسبانيا خلال القرنين السادس عشر والسابع عشر ، ويغلب عليه أن يكون سيرة ذاتية لبطل شاب من أصل متواضع ، تقذف به الحياة في مختلف الأوساط الاجتماعية ، وخاصة البالغة الفقر والشذوذ ، فنرى أثناء تشرده وتأفقه مختلف النماذج الإنسانية التي تموج بها هذه الأوساط . وأقرب شيء في تراثنا الأدبى لهذا الشكل هو المقامات التي هي أيضا سلسلة من المغامرات موضوعها الفقر وبطلها رحالة يتنقل في كل الأوساط ويصف لنا مختلف النماذج .

لكن ماركيز الذي أخذ فكرة الرحلة الدائمة أو التشرد من هذا الشكل الأسبانى لم يتوقف عند حدود الواقع المادي وإنما جعل أبطاله يتشردون في عالم روائي له جغرافيته الخيالية وزمنه الخيالي أيضا . عالم من الماضي والحاضر ، ومن الزمن واللازمن ، من الفضاء الخارجي والفضاء الداخلي معا . لكنه مع ذلك عالم واقعي كله ، لاعبث فيه ولاافتعال .

وإذا كان تأثير كافكا ، وبروست وفولكنر وسواهم قد أدى في أوروبا إلى ظهور « الرواية الجديدة » و« الرواية بعد الجديدة » والرواية « المعادية للرواية » وغيرها من المحاولات التي يغلب عليها التخطيط النظري ، والثقافة المجردة ، والرغبة في تحطيم القوانين الروائية المعروفة – إذا كان تأثير هؤلاء الروائيين الكبار قد أدى إلى هذه النتيجة في أوربا فقد أدى عند ماركيز إلى شكل يستمد عصريته من عناصر شعبية وملحمية ، ويستمد قيمته الأدبية الرفيعة من تلقائية وجرأته وترفعه على الحذلقة وروح الموضة » .

يقول ماركيز « هناك شيء ننساه نحن الروائيين غالبا ، هو أن الحقيقة لا تزال حتى الآن أبرع قالب أدبي . لكن الحقيقة ليست محصورة في العقلانية ، فالخيال هو أداتنا لتمثل الحقيقة . والخيال شيء آخر غير الوهم والاختلاق المجاني » .

إن قراءة ماركيز ضرورية فقضاياه وشخصياته وصياغاته تهمنا بقدر ما تهم الكولومبيين والأمريكيين اللاتينيين ، ذلك لأن ماركيز ، مثله مثل ماكوندو ، ليس محصوراً في دائرة مغلقة وإنما هو حالة روحية !

(٧/ ١٢/ ١٩٨٢)



ثلاثية الشعر والحكمة والجنون

عندنا ، ارتبطت الحكمة دائما بالشعر واقترنت بالجنون ، فالإخلاص للحقيقة يقتضي التضحية كما يحتاج إلى الخيال . نضحي بالواقع الراهن ونسقط الحسابات الجارية ونتحرر من المنطق السائد لنرى الحق فيما وراء الرثاثة والدمامة والقهر ، نراه في الحلم الشجاع طائرين إليه بأجنحة الخيال . هكذا تكلم شعراؤنا وحكماؤنا ومتصوفونا . وهكذا أيضا تكلم زرادشت ، وربما اقتبس بعضنا هذه الثلاثية من فرعها الأجنبي لا من أصله العربي ، وذلك لتكتمل الدائرة وليتجدد الماء بالجريان .

ليست هذه خواطر نظرية في هذه الثلاثية الشرقية ، ثلاثية الشعر والحكمة والجنون ، وإنما أتكلم عن كتاب صغير الحجم مثقل كفرع ناحل ينوء بما يحمل من ثمر وبراعم ولون وندى . وليس هذا الكتاب جديدا تماما ، فقد صدر بالفرنسية منذ أربع سنوات ، وإنما الجديد هو ترجمته العربية ، ترجمة جميلة نقية لها هي الأخرى قضية ، فالكتاب الذي كتب في الأصل بالفرنسية مؤلفه عربي ، وهو الشاعر المغربي طاهر بن جلون ، ومترجمه عربي كذلك ، وهو التونسي صالح القرمادي الذي يحاول ترجمة من نوع خاص ، فهو لاينقل ، وإنما يعير لغته العربية الجميلة للمؤلف ليعيد تأليف الكتاب باللغة التي كان يجب

أن يكتب بها في الأصل ، ولهذا صدر الكتاب في سلسلة تسمى « عودة النص » ، يديرها محمد كمال قحة ، وتعمل على نقل الآثار الأدبية التي كتبها أدباء من المغرب العربي مباشرة باللغة الفرنسية إلى « حقل الأدب العربي » هكذا تثير الترجمة وتثير السلسلة جميعاً مسألة أخرى هي ما قد يعتبر ازدواجية في الأثر الأدبي حين يكتبه عربي بلغة أجنبية ، وما قد يعتبر بالتالي عودة النص المهاجر إلى وطنه ، وما في ذلك من حقيقة أو وهم .

والكتاب « محا المعتوه ، محا الحكيم » نوع من الكتابة يمتزج فيه النثر بالشعر أو السرد بالغناء ، فهو قصة – قصيدة . قصة لها موضوعها وأحداثها وشخصياتها وهو في الوقت نفسه قصيدة طويلة ذات مستويين « متفاعلين » ، مستوى العالم الواقع الملموس ولغته هي لغة السرد والوصف ، ومستوى العالم الحلم المنشود ولغته هي لغة الفكر والغناء .

والقصيدة – القصة تبدأ بواقع ونشيد ، فقد مات السيد أحمد .. تحت التعذيب متهما بالحلم وسكنى الغابة . لم يكن أحمد إلا ابنا لمحا ، ومحا – أي محمد مرخما فى لهجة قبائل البربر في المغرب ، هو « الحكمة والضحكة الساخرة يسرع في المدينة الريح الرملية والأطفال في أعقابه . محا هو الطفل الذي لم يمت . إنه لايحب الكهول » رجل لفظته الجدران والبيوت المغلقة ، ينام في الغابة أو على شواطىء البحر ، يسأل الناس سيجارة ، ويمزق أوراق البنكنوت . يسمع أصوات المظلومين والمنسيين ويعيدها على الأسماع . يمشى عاريا ويبكي أمام غروب الشمس ويبشر بالعاصفة . وهو إذ فقد العقل امتلك الحكمة ، وإذ فقد لغة المدينة امتلك الشعر .

محا هو الكينونة والأرض والغابة والبحر والإنسان ، أبوة شاملة يتغطى بها أحمد وعائشة الخادم ودادة الأمة الزنجية والهنود الحمر ، وفي مقابل هؤلاء تقف المدينة والبوليس والمحتلون الفرنسيون والتاجر الشيخ وابنه المليونير . أما نبوءة محا فهي ما رأت زرقاء اليمامة ، غابة تتحرك !

نتذكر على الفور كتاب نيتشه الرائع « هكذا تكلم زرادشت » فمحا هو زارا ، سوى أن زارا كان يبشر بالإنسان الأعلى ويحتقر الضعفاء ، أما محا فهو أبو الضعفاء يستنهضهم ويبشر بانتصارهم .

نتذكر أيضا جبران خليل جبران وما كتبه بتأثير من نيتشه سواء في مؤلفاته العربية وخاصة في « العواصف » أو في مؤلفاته الانجليزية .

لكن باستطاعتنا أن نرد ثلاثية الشعر والحكمة والجنون عند نيتشه نفسه إلى أصلها العربي القديم ، كما لاحظ فيلكس فارس مترجم كتاب نيتشه إلى العربية ، وذلك في تفسيره لنشيد الصحراء الذي أقره عليه الأستاذ روبرت رينجر أحد كبار المختصين في فلسفة نيتشه . وكان فيكلس فارس قد رأى أن الصحراء في كتاب الفيلسوف الألماني الشهير هي رمز الحرية . وبهذا الفهم يكون المؤلفون العرب قد استعادوا هذه الثلاثية من نيتشه ولم يستعيروها منه ، لكن بعض هؤلاء المؤلفين يستعيد شيئا ويستعير شيئا آخر كما نجد في حالة طاهر بن جلون ، فقد استعاد الفكرة لكنه استعار اللغة ، وهنا يأتي دور صالح القرمادي الذي يحاول أن ينقي النص من أي استعارة ، فينقل الثلاثية العربية إلى لغتها الأصلية فيما يسمى « عودة النص » ، وهو شعار يرفعه عدد كبير من المثقفين المغاربة فيما يخص الآثار الأدبية التي كتبها بعضهم باللغة الفرنسية ساعين إلى إعادتها للغة

العربية ، لا من باب الترجمة ولكن من باب الإعادة إلى الأصل ، وهذا مايستدعي بعض المناقشة .

إن « عودة النص » شعار يتضمن افتراضين الأول أن كتابة هؤلاء المثقفين بالفرنسية لم تكن اختيارا وإنما كانت اغترابا مفروضا عليهم بسبب ظروف القهر الاستعماري الذى تعرضت له بلاد المغرب العربي عشرات من السنين . وهذا الافتراض صحيح في مجمله وإن كان لنا أن نتساءل عن السبب في استمرار الكتابة بالفرنسية بعد التخلص من القهر الاستعماري المباشر ؟ أما الافتراض الآخر فينبني على الفصل بين محتوى العمل الأدبي وبين لغته . بين الكلمة – بمعنى الروح – وبين النص ، فإذا كانت اللغة مفروضة على الكاتب ، فالكلمة العربية سجينة القفص الأجنبي ، ولهذا وجب تحريرها بإعادتها إلى اللغة العربية ، بهذا تكون الترجمة هي الأصل وتكون الكتابة الأولية باللغة الأجنبية مجرد ثوب مستعار أو جسد أدنى مرتبة حلت فيه الروح لتنال نصيبها من العذاب .

وعلى الرغم مما يدلنا عليه هذان الافتراضان من حنين مؤثر للجذور ومن غيرة واضحة على الثقافة الأم ففيهما كثير من المبالغة ، إذ لأرى ما يمنع الكاتب العربى من الكتابة بلغة أجنبية مادام غير متمكن من لغته القومية ، أما اللوم فينبغي أن يتجه إلى الأوضاع والأسباب التي لا تزال حتى اليوم تنفر بعض العرب من لغتهم وثقافتهم . ونحن نغضب حين نرى السياسة التعليمية في بعض الأقطار العربية لاتحل لغتنا القومية محلها السامي ، لكننا نفرح ونعتز بالكاتب العربي الذي يستطيع أن يحتل مكانا مرموقا في لغة أجنبية ، فإذا نقلنا عمله إلى لغتنا فذلك ترجمة لنص أجنبي ، لأن النص الأدبي مهما عكس

روح صاحبه لاينسب إلا للغة التي كتب بها والتي لا يمكن بدونها الحديث عما فيه من محتوى أو أفكار . وأنا شخصيا مدين للفرنسية بالنص العربي الجميل الذي قرأته ، فلو لم يكتبه طاهر بن جلون بالفرنسية لما كان له في العربية وجود لابالتأليف ولابالترجمة .

(٨/ ٣/ ١٩٨٣)



جائزة للعين المحملقة

— ١ —

أما هذه العين المحملقة فهي عين آلان روب جرييه ، أو ناتالي ساروت ، أو ميشيل بوتور ، أو غيرهم من أصحاب « الرواية الجديدة » في فرنسا ، هذه المدرسة الروائية التي فاز أحد زعمائها ، وهو كلود سيمون بجائزة نوبل للآداب هذا العام .

والحقيقة أن كلود سيمون ليس مؤسس هذه المدرسة . ولا هو أشهر روادها ، وإنما بدأت برواية اسمها « المماحى » — جمع ممحاة — ظهرت عام ١٩٥٣ لشاب في حوالي الثلاثين من عمره ، كان قد تخصص في العلوم الزراعية ، ثم قفز في سنوات معدودة ليصبح من أشهر الكتاب الفرنسيين المعاصرين ، هذا هو آلان روب جرييه الذي قدم في « المماحي » تجربة روائية جديدة جمع فيها بين مأساة أوديب لسوفوكل وقالب الرواية البوليسية ، وهي تجربة شبيهة بما قدمه كلود سيمون في روايته « طقوس الربيع » التي ظهرت في العام التالي — ١٩٥٤ — ففى هذه الرواية ما يذكر بمسرحية « هاملت » لشكسبير . ولا شك أن هذين الروائيين الفرنسيين متأثران معا بتجربة الروائى الإيرلندي جيمس جويس في

روايته العظيمة « أوليس » التي جمع فيها بين رموز الأوديسة وحضارة القرن العشرين فناً وأدباً وعلما وفلسفة .

لكن التأثر الذي أقصده لا ينبغي أن يفهم بالمعنى الضيق البسيط للكلمة ، فهذه المدرسة الروائية الجديدة لا تدين لعمل كاتب روائى واحد ، بل هي لا تدين لتراث الرواية وحده ، وإنما تمتد جذورها في فن التصوير ، وفن السينما ، والرسوم المتحركة كما هي ممتدة في تراث الرواية الأوروبية والغربية كله ، متأثرة بأعمال فرانز كافكا ، وألدوس هكسلي ، وجيمس جويس ، ووليم فوكنر، ومارسيل بروست ، وأندريه جيد فضلاً عن دستويفسكي ، وتشيكوف ، وفلوبير ، وستاندال ، وجان جاك روسو .

والروائيون الجدد لا يكتفون بكتابة الروايات فحسب ، بل هم يجمعون بين الكتابة والروائية والكتابات النقدية التي استطاعوا أن يكونوا فيها أيضا روادا مبدعين . لقد ساهمت كتابات آلان روب جرييه التي جمعها في كتابه « من أجل رواية جديدة » وكتابات ميشيل بوتور التي جمعها في مجلدين بعنوان « الذخيرة » وكتابات ناتلي ساروت ، وجان ريكاردو وسواهم في التنظير لمدرستهم الروائية وفي تدعيم حركة النقد الجديد . وربما كان الروائي « الجديد » الوحيد الذي لا يقترب من النقد هو كلود سيمون الذي يقسم وقته بين كتابة رواياته وتعهد كرومه في جنوب فرنسا الغربي بالقرب من حدودها مع أسبانيا ، مع أن في إجابات كلود سيمون على أسئلة الصحافة الأدبية مايدل على سعة ثقافته وعمقها .

• • •

إذا كانت المدرسة التى يتبعها كلود سيمون وزملاؤه قد اشتهرت باسم « الرواية الجديدة » فسارتر في مقدمته لإحدى روايات ناتالي ساروت يفضل أن يسمى هذه الرواية الجديدة « الرواية المضادة للرواية » أي التي لاتلتزم بقواعد الكتابة الروائية المألوفة ، في حين يفضل عدد من الروائيين الجدد والنقاد والصحفيين المتحمسين لهم أن يسموا هذه المدرسة « مدرسة العين الواسعة » أو المحملقة ، فليست الرواية الجديدة شيئا أكثر من أن يحملق الكاتب بعينه فيما يراه ، وبذاكرته فيما كان قد رآه ، ليكتشف هذا العالم العصري بتعقيداته المدهشة ووجوهه المتحولة التي لاتستطيع الرواية التقليدية إلا أن تهملها أو تنساها .

لقد حقق فن الرواية أول انتصاراته العظمى في فرنسا وفي أوربا كلها خلال القرن الماضى عندما تحول من حكاية تعتمد على السرد إلى حلبة للصراع بين الإنسان والمجتمع والإنسان ونفسه .

كان السرد هو المنهج المنطقي لوصف العالم القديم وتأكيد استقراره وديمومته بعيدا عن إرادة الإنسان الذى لايستطيع إلا أن يسلم بما فيه من حكمة وأن يمجد ما فيه من نظام لا يتغير ولا يتحول .

لكن التحول وقع فدمر العالم القديم وأنشأ على أنقاضه عالما جديدا أساسه الحرية والتحول . هذا العالم الذي وفر للرواية منهجا آخر يتمثل في الصراع ، والصراع الذي تفرضه وتغذيه الظروف الاجتماعية والسياسية والسجايا والمطامح والحاجات الفردية ، ويكشفه التصوير والتحليل ، وتدعمه الحبكة والوحدة اللتان لايكون دونهما صدق أو إقناع .

...

هذه التقنية الجديدة لم تتحقق للرواية مرة واحدة ، وإنما هي نتيجة عمل أجيال من الروائيين الذين ظهروا في انجلترا وفرنسا وروسيا طوال القرن الماضي . لقد استكشف الرومانتيكيون في أعمالهم ذلك التناقض الحاد بين الفرد والمجتمع . مطلقين لعواطفهم العنان في تصوير اغتراب أبطالهم ورسم نهاياتهم الفاجعة كما نرى في روايات فيكتور هيجو وستاندال . أما الواقعيون والطبيعيون من أمثال فلوبير وبلزاك وزولا فقد برعوا في رسم النماذج البشرية وإخراج اللوحات الملحمية الضخمة ، مازجين بين نزعاتهم الأخلاقية ومثلهم العقلانية الوضعية المتأثرة بالاتجاهات الفلسفية والاكتشافات العلمية التي عرفها القرن الماضي .

لكن هذه التقنية الروائية أخذت تفقد سحرها رويدا رويدا ، وتبدو مجرد براعة شكلية نتيجة للانقلابات الاجتماعية والثقافية التي غيرت الحياة شكلا وموضوعا ، وغيرت نظرة الإنسان إليها .

إن دراسات روائيي القرن التاسع عشر لأبطالهم تفيض بلمحات ذكية تصل أحيانا إلى درجة العبقرية ، لكنها تبدو ساذجة إذا قورنت بما حققته علوم النفس والحياة والمجتمع . وما كشفت عنه الصراعات والتحولات المختلفة منذ منتصف القرن الماضي إلى الآن . وإذا كان حقا أن الكشوف العلمية الحديثة لاتبطل سحر الروائع الأدبية الموروثة – لأن هذا السحر مستمد من طريقة القول قبل أن يستمد من مطابقته للحقيقة – فمن شأن هذه الكشوف العلمية أن تسهم على الأقل في إيجاد ذوق جديد ينفر من التقليد ويساعد على إيجاد أدب جديد ، خاصة وأن تقدم العلم لايمكن أن ينفصل عن تقدم الفكر والآداب والفنون .

ولقد نجح روائيو القرن التاسع عشر في آن يظهروا أمام قراء عصرهم بمظهر الشهود المحايدين ، لكن انحيازهم وإلحاحهم على فرض مواقفهم قد انكشفا للقراء المعاصرين الذين لا يقرأون لينفعلوا أو يصدقوا بسهولة ، بل ليناقشوا ويفكروا ويضيفوا . ومن هنا فقدت الحبكة القديمة معناها ، وأصبحت قيداً على الكاتب يكبح قواه المبدعة ، ويفشل من ناحية أخرى في إقناع القارىء المعاصر الذي لم يعد يتحلي بطيبة أسلافه واستعدادهم الفطرى للتصديق والاقتناع ، ومن هنا أخذت تظهر منذ نهايات القرن الماضي بوادر فن روائي جديد .

لقد خرج آباء الرواية الجديدة من أمثال جويس ، وبروست ، وكافكا وسيلين ، وفوكنر على مبدأ الوحدة التقليدية ، وعلى مبدأ التسلسل المنطقي للزمن ، واعتمدوا على ذكرياتهم المتدفقة ، وتحرروا من الخطط والتصميمات المسبقة ففتحوا باب الرواية الجديدة على مصراعيه .

• • •

يقول الروائيون الجُدُد أنهم أكثر واقعية من كل الواقعيين « الرسميين » الذين يعتقدون أنهم يصورون الواقع ، في حين أنهم لايقدمون غير تعليقاتهم عليه . أما هم – الروائيون الجدد – فيحاولون أن يبعدوا ذواتهم عن مسرح الرواية .

فإذا كانت شخصية المؤلف تظهر من خلال شخصياته فالروائي الجديد يقتصد غاية الاقتصاد في رسم هذه الشخصيات ويجمل بقدر الإمكان في تحديد ملامحها العضوية والنفسية ، مكتفيا بأن يعرض

ما يظهر له من أحاسيسها وأفكارها عرضا محايدا بعيدا عن أي موقف مسبق . وكما يفعل مع الشخصيات يفعل مع الإطار الذي تتحرك فيه ، فإيضاحاته حول الزمان والمكان قليلة . وعلى العكس من ذلك موقفه من الأحداث التي يرويها بكثير من التفصيل والإفاضة والاستطراد الذي يبدو أنه لايفيد الحكاية ، لكن القارىء يستطيع أن يعيد ترتيب ما يقرأ ليستخرج الدلالة بنفسه دون أن يشعر بأن المؤلف يفرض عليه موقفا بالذات .

إن الروائي الجديد شاهد ، لكنه شاهد يحملق ، ينظر إلى العالم المعاصر بعينين مفتوحتين ويطبقهما على كل تعقيداته . لهذا تسمى الرواية الجديدة رواية العين المحملقة .

ولهذا لعبت شخصية المراقب المتأمل أو المتلصص دور البطولة في كثير من أعمال هؤلاء الروائيين .

(٢٦/ ١١/ ١٩٨٥)

باستطاعتنا أن نتعرف الآن على كلود سيمون . مع أني لم أنجح في أن أكون أول من يقدمه للقارىء العربي كما أتيح لي عندما قدمت بعض الشعراء الذين فازوا بجائزة نوبل في السنوات الماضية لقد ظهرت عن كلود سيمون تعريفات هنا وهناك في الصحافة العربية بمناسبة حصوله على الجائزة في الشهر الماضي . وقد رأيت أن التعريف به لابد أن يبدأ بالتعريف أو التذكير بما يعرفه القراء عن مدرسة الرواية الجديدة التي ينتمي إليها . وهذا ماحاولت أن أقوم به في مقالتي الفائتة ، ولهذا سبقني بعض الزملاء مشكورين في تقديمه .

لكن هناك كاتبا سبقنا جميعا في تقديم كلود سيمون للقراء العرب ، هذا الكاتب هو نجيب المانع المترجم العراقي النشيط الذي يستحق بهذه المناسبة أن نحييه تحية خاصة ، فقد أثبت بترجمته لكتاب « اتجاهات جديدة في الأدب » لجون فليتشر هذا الكتاب الذي خصصه المؤلف أو معظمه لدراسة الرواية الجديدة أصولها وأعمال ممثليها البارزين ، ومنهم كلود سيمون – أقول إن نجيب المانع بترجمته لهذا الكتاب الذي صدر منذ أحد عشر عاما أثبت أنه من مثقفينا القلائل الذين يتابعون تطورات الثقافة العالمية ويحرصون على تقديمها لقراء اللغة العربية . فإذا علمنا أيضا أنه أتبع هذا الكتاب بترجمة كتابين آخرين هامين : الأول هو كتاب جيرمين بريه « مارسيل بروست والتخلص من الزمن » ، والآخر مجموعة من الدراسات المتخصصة عن ستاندال – إذا أضفنا هذين الكتابين إلى كتاب فليتشر وجدنا نجيب المانع يضع بين أيدي القراء والروائيين والنقاد والعرب

ثلاثة مصادر مفيدة في معرفة الرواية الفرنسية عامة واتجاهاتها الحديثة بوجه خاص . وقد صدرت كل هذه الأعمال عن وزارة الثقافة والإعلام في العراق ، فلعل غمة الحرب أن تنقشع عن العراق الحبيب ليعود إلى هذا المستوى من نشاطه الفعال في الثقافة العربية .

●

فى لقاء لكلود سيمون مع ميشيل نوريد ساني المحرر الأدبي لصحيفة فيجارو الفرنسية سأله هذا عن المحل الذي يضع نفسه فيه ضمن حركة الرواية الفرنسية فقال إنه يرى نفسه بعيدا كل البعد عن ذلك التراث الذي يوصف « بالواقعية » ويعتقد الفرنسيون أن مجد أدابهم متمثل فيه .

إنه لم يستطع أبداً أن ينتمي لالستاندال ولا لبلزاك ، ولا حتى لفلوبير . وكلود سيمون في هذا الموقف أكثر تطرفا من بعض زملائه الآخرين الذين كانوا – خاصة في بداياتهم – يرون ستاندال مثلا أعلى . وتقول ناتالي ساروت في مقالة لها نشرت في الستينيات « إن فلوبير هو الآن أستاذنا الوحيد » .

لكن كلود سيمون لايرى له إلا أستاذين هما فوكنز الأمريكي وبروست الفرنسي . وهو لا يستطيع الآن أن يتذوق تلك الروايات التي برع فى كتابتها بلزاك وأميل زولا وتعتمد على تصوير الطبائع والنماذج والشخصيات . إنها أعمال تعليمية نافعة ، لكنها ليست روايات بالمعنى الذي يفهمه كلود سيمون ، ولهذا كان عليه أن يكتشف تشيكوف وديستويفسكي حتى يصل في النهاية إلى فوكنر وبروست يقول : « إن أسوأ شخصية ثانوية – كومبارس – عند

دستويفسكي هي عالم من الأسرار إذا قورنت بجوليان سوريال ، أو بسيزار بيووتو ، أو بإيمابوفاري من شخصيات ستاندال ، أو بلزاك ، أو فلوبير » .

لكن هناك تراثا آخر في الرواية الفرنسية يستأثر باهتمام كلود سيمون ، وهو الأعمال التى اعتمدت قليلا أو كثيراً على السيرة الذاتية كما نجدها عند جان جاك روسو ، وشاتوبريان ، وبروست ، وعلى ضوء هذا التراث كتب كلود سيمون روايته « العشب » التي صدرت عام ١٩٥٨ فكانت منعطفا هاما في مسيرته الأدبية . لقد دخل في مجال السيرة الذاتية ابتداء من هذه الرواية التي يراها النقاد من أجمل رواياته ويعتبرونها حدا فاصلا بين المؤلف وبين الرواية التقليدية .

في الرواية التقليدية لايقام وزن إلا للسرد أو للحكاية ، ويكون الوصف تزويقا مجانيا لايفعل إلا أن يمهد للحدث أو يخفف من سرعته ، وليس هذا جوهريا ، وإذن يمكن التخلي عنه . وهذا بالضبط ماخطر لعدد من الروائيين والنقاد الذين ظهروا في الربع الأول من هذا القرن ، لقد تساءل ثانيا هوف (روائي وناقد روسي) قبل نصف قرن من الآن عما إذا كان باستطاعتنا ابتكار نسق روائي يختلف عن النسق التقليدى الذي لاتمثل فيه الحكاية إلا تعلة لتكديس الأوصاف ، في الوقت الذي كان فيه بروست قد اهتدى لهذا النسق الجديد واستخدمه بالفعل في أعماله التي كانت قد صدرت قبل أن يعلن ثانيا هوف هذه الأفكار الجديدة بسنوات قليلة ، فهل كان هذا الكاتب الروسى قد قرأ بروست في لينزجراد ؟ ! إن الحكاية لاتحتل في أعمال بروست ، وخاصة في روايته الشهيرة « بحثا عن الزمن

المفقود » ، إلا عنصرا هامشيا ، ولقد فتح بروست للرواية طريقا جديدا .

وإذا كانت خطى كلود سيمون قد ثبتت على طريق الرواية الجديدة ابتداء من « العشب » فقد سبقت هذه الرواية رواية أخرى هي « شعائر الربيع » التي بدأ بها تجربته الجديدة بعد أن أصدر قبلها ثلاث روايات لم تلفت إليه الأنظار .

كان في الأربعين من عمره عندما وجد نفسه طريحا في المستشفى ، مسمرا فوق سريره خمسة شهور متواصلة ، لاتربطه بالعالم الخارجى إلا النافذة « كان المهم بالنسبة لي أن أتعلم كيف أعيش في إطار من الرؤية المختصرة ، وأن أركز داخل فضاء ضيق ما يتبعثر من انتباهنا عادة فوق ألف شيء . في حالتي هذه كان هذا الفضاء الضيق هو المستطيل المتمثل في نافذة غرفتي . لم أشعر أبداً بالضجر ، لقد كان شيئا فاتنا : السقوف المبتلة التى تلمع غِب المطر ، ثم تجف كانت تجف ، والنافذة في مواجهتى حيث كنت أتابع مقاطع من حياة فتاتين ، وهما تتهيأن للخروج . تبحثان عن حذاءيهما . تسندانهما إلى الحائط . تعودان في المساء .. كانت هناك أيضا ضوضاء الشارع مادة للتخيل . كل هذا كنت ألتقطه عبر النافذة ليستدعي مقاطع وشظايا أخرى تتناثر في اللاوعي وتصبح كلها مادة لكتابة جديدة تقدم غنى العالم وتنوعه بأقصى ما يمكن من التركيز ، عن طريق جملة تجمع الفتات وتعيد تكوينه » . إنها مدرسة النظرة أو العين المحملقة ، واعية ولا واعية ، باصرة وذاكرة . من هنا يرى كلود سيمون أن التصوير أكثر تفوقا من الأدب ، وخاصة في معالجة الزمن . لأن الزمن ، في الأدب يتتابع بالضرورة ، بينما هو يتجلى في

التصوير دفعة واحدة « إننا من خلال النظرة نمسك بمكونات الموضوع في لحظة مفردة ، وهذا مايحدث تقريبا حين تنبحس الصور في ذاكرتنا منتظمة أو مشوشة ، ذلك هو حضور الماضي كما يدعوه إليوت » . ويستطرد كلود سيمون « إنني مضطر ككاتب إلى أن اختار أولا ما أكتبه ، فنحن لانستطيع أن نقول كل شيء ، ثم علي بعد ذلك أن أسرد ما ينتهي بي لا إلى (تقديم) الموضوع المدرك ، وإنما إلى (خلق) أشياء أخرى ، هكذا تبدأ الرواية كأنها أرض عارية محروثة ، يقف فيها الكاتب وحيداً يبذر هنا وهناك جملا قصيرة هشة ، لكن هذه لاتلبث أن تتدافع في شلالات من الصور » .

نعم . إن الكلام عن الجمل القصيرة المهشمة هنا ضرورى ، لأن هذه الرؤية الجديدة للعالم لا يمكن أن تؤديها اللغة التقليدية بما تحمل من ذوق الماضي ومنطقه وأناقته الشكلية . ولهذا كان لابد للرواية الجديدة من لغة جديدة وضع أسسها أيضا الأستاذ الأول لهذه المدرسة أقصد مارسيل بروست الذي لا يصح أن يقال عن لغة كلود سيمون مايصح أن يقال عن لغته .

إن الجملة عند كلود سيمون تنتشر مثقوبة بالحوادث العارضة ،وتمتد مرنة متعرجة قادرة على الإقناع . تتفتت في الوقت نفسه وتتخلع ثم تتبدد وقد اختلط فيها الحاضر ، والملموس والمتخيل إنها - كما يقول مشيل نوريد سالى - انصهار باهر تنحل فيه كل التناقضات وينكشف فيه نظام العالم وفوضاه .

(٣/ ١٢/ ١٩٨٥)



هــذا اللصّ..
كان دائمًا معنا !

كنت أظن أنني أستطيع دائما أن أتجاهل جان جينيه فما الذي يضطرني للاهتمام بهذا اللص الفاسق ، ولست مهما يطل بى المقام في فرنسا إلا عابراً ، ولي في كتابها وشعرائها الآخرين الكثيرين الذين أرى معرفتهم أولى وأجدى مايعفيني من الاهتمام به .

حقاً إنه ظاهرة عجيبة . طفل قضى سنواته الأولى في ملجأ . وصبى احترف اللصوصية وهو لايزال في العاشرة من عمره ، فهو متشرد في الطرقات متلفت في الزوايا يصطاد ضحاياه أويتلفت من العيون ، أو هو محتجز في إصلاحية الأحداث التي لم تصلح فيه شيئا ، بل لعلها أوثقته إلى عالم الجريمة والفساد بقيود بعضها من حديد ، وبعضها من ألفة وقرابة ، إذ لم يعرف له غير الأولاد الجانحين في صباه وغير اللصوص والمجرمين في شبابه صحبة وأهلا . هكذا سارت حياته مراحل متوالية متصلة ، فهو لص مطارد وفاسق متهتك ، يقضى خلف جدران السجون أكثر مما يقضي بعيداً عنها . وسواء كان داخل السجن أو كان خارجه فالدائرة هي الدائرة ، والوجوه هي الوجوه . عالم جحيمى لكنه بيته الحميم ومدرسته التي تخرج منها ليصير كاتبا شهيرا ، وليواصل في الكتابة هذه السيرة ذاتها . كل ما هناك أنه سرق اللغة أيضا وأضافها إلى ما سرقه من قبل .

تقول سيمون دوفوار عن المركيز دوساد الذي سبق جان جينيه إلى إتيان الرذيلة وتمجيدها في كتابه إن الكتابة هي التي ساعدته على أن يطلق أحلامه ويصطادها من جديد ، أي أن اللغة هي التي تساعدنا على اكتشاف مخبوءاتنا وإدراك جمالها . وهذا ما فعله جان جينيه . فاللغة لم تأخذه إلى أن يتبنى موقف الغير منه ويحتقر نفسه . بل لقد أخذها هو ليجعلها تتبنى موقفه وتسخر ممن حوله . كان يريد أدبا لايكون اللصوص هم موضوعه فحسب ، بل يكونون أيضا مبدعيه .

هكذا ظل منتميا لهذا العالم المنبوذ حتى بعد أن صار واحداً من كبار المبدعين في فرنسا . لم يتخل عنه ولم يتبرأ منه ، بل قدمه كأنما هو المدينة الفاضلة . عالم من المجاهرة المزهوة بالخروج المطلق على أي قيمة سائدة . عنف وفسوق وشر لاتستر فيه ولا خوف ولا ندم الغرائز السفلى تتجمل وترتدي أفخر ثيابها ، أو تتعرى عن تلك الفتنة التي لايصرح الناس المحترمون بشعورهم الدفين نحوها ، وهم مع ذلك يحسونها حين يتفق لهذه الغرائز أن تتبدى قوية رشيقة متحدية غير محتشمة ، وهي إلى ذلك تتكلم بلسان فخم جميل عليه مسحة من النبل وفيه كثير من الشاعرية .

ذلك هو فردوس جان جينيه أو مدينته الفاضلة التي توفر على بنائها منذ بدأ الكتابة في أوائل الأربعينيات وهو في الثلاثين من عمره إلى أن توفي في الشهر الماضي وهو في السادسة والسبعين .

نعم هي مدينته الفاضلة ، فهذا هو الفرق الأساسي بينه وبين من سبقوه إلى اتخاذ الجريمة والشذوذ والفساد موضوعات لكتاباتهم . كان المركيز دوساد يفرض على بعض أبطاله التستر والرغبة فى

الخلاص ، ويعتقد أن صراحته تحرر الناس من شرورهم المكبوتة . وكانت غاية بودلير أن يكشف السطوح القبيحة عن جمال مستتر . كان العالم الفاسد عند هؤلاء مجرد موضوع ، أما عند جان جينيه فهو موقف .

إنه وهو يصف أبطاله لايقف في عالمنا ليرى عالمهم أو يتلصص عليه ، بل هو يقدمهم لنا وهو واحد منهم ، فالراوي في رواياته بطل رئيسي ، يقدم لنا من وجهة نظره مايقوم عليه عالم الشذاذ والمنبوذين من منطق ، بل ومن حكمة وجمال ، فإذا سألناه كيف ؟ قدم لنا علية القوم في مسرحياته ورواياته وهم ينغمسون في الحمأة ويقولون غير مايفعلون . جان جينيه لايعالج هؤلاء الفاسدين حتى يردهم إلى عالمنا وقد ذهب عنهم السوء ، بل إنه يقدمهم لنا قضاة وأبطالا يستحقون الإشادة والتمجيد .

كان مضطراً في البداية إلى نشر أعماله في السر ، فلم تكن هناك دار نشر محترمة في فرنسا تقبل المقامرة بسمعتها وتصدر هذه الكتابات التي فتنت جان كوكتو فهتف بإعجاب ، هذا اللص سيكون واحداً من أعظم الكتاب الفرنسيين ، كما فتنت جان بول سارتر فرأى فيها تجسيدا قويا لدعوته الإنسان أن يبتكر مصيره ، وأن يختار حريته وقيمه الخاصة .

ولقد كانت الظروف مواتية بعد الحرب لتقبل الصراحة والتحلي بالتسامح والرغبة في مواجهة النفس فانتشرت أعمال جان جينيه في فرنسا وفي العالم كله . رواياته « نوتردام ذات الأزهار » و« معجزة الوردة » ، و « مراقبة دقيقة » و « يوميات لص » .. ومسرحياته « الخادمات » و« الشرفة » و« الزنوج » و« السواتر »

هذه الأعمال التي أخذت تطرد بانتظام عن كبريات دور النشر في فرنسا والعالم .

لكن هذه الظاهرة العجيبة لم تكن رغم كل هذا تعنيني . إنها ظاهرة فرنسية ، أو ان،أعجب مافيها ينتمي لفرنسا . أما مايهمنا في كتابات جان جينيه فهو مايهمنا في كتابات غيره . فلماذا كتاباته هو مع مايملأ نفوسنا من صدود ورفض لمدينتة الفاضلة ، هذا الشر الذي قد نعطف على أصحابه فنراهم ضحايا مجتمع يقوم في حقيقته على مايقوم عليه مجتمعهم المنبوذ ، وإن تظاهر بالاستقامة والنظافة والتقى . ولكننا لانستطيع أن نعتبرهم أبطالا ولانرى مجدهم إلا مرضاً عضالا .

لهذا لم أكن اهتم بجان جينيه حتى فاجأني بموقفين متتالين أوقفاني أمامه في مكان الظالم المقصر . أما الموقف الأول فهو تأييده لقضية الشعب الفلسطيني . هذا التأثير الذي لم يكتف فيه بالتوقيع على بيان أو بكتابة مقال ، بل وصل إلى حد اللحاق بالثوار الفلسطينيين والإقامة معهم لا في الأيام الهانئة وحدها عندما كانت قواعدهم منتشرة على طول نهر الأردن حيث قضي جان جينيه سبعة أشهر كاملة ، بل وفي الأيام الصعبة أيضا فهو الكاتب الوحيد من بين الأجانب والعرب الذي ترك بلده ليقف إلى جانب الفلسطينيين وهم يغادرون بيروت ، وليشهد بعينه المذبحة التي نصبت لهم في صبرا وشاتيلا ، وليقدم وحده للعالم شهادته التي زلزلت الضمائر .

أما موقفه الآخر فهو وصيته التي فاجأت الجميع .

لقد أوصى بأن يدفن في مدينة « العرائش » المغربية . ففى

الوقت الذي تحمل فيه أوربا ومن دار في فلكها أو دارت في فلكه علي العرب ، في الوقت الذي تطاردهم وتقتلهم في الشوارع والبيوت والقطارات . يرفع جان جينيه صوته القوي . وحده في هذه المرة أيضا ليقول أنا مع العرب ، وأرضهم أولى بجسدي . من يخجل ممن ؟ هو منا ؟ أم نحن منه ؟

هذا اللص الذي صار قديسا
كان دائما معنا . في حياته وفي
مماته . وسيظل عندنا ! .

(١٠/ ٦/ ١٩٨٦)



القاعدة..والاستثناء

يمكن أن نقول عن اسماعيل كداري – أو قدرى – أنه ظاهرة استثنائية في تاريخ الآداب العالمية ، فهو مجهول تماما عندنا وهذه هي القاعدة ، لكنه مشهور جدا في أوروبا وهذا هو الاستثناء .

اسماعيل قدري روائي ألباني . وأنا شخصيا لاأعرف عن ألبانيا إلامايسمح لى بكتابة بضع جمل قصيرة منها أن محمد على باشا رأس الأسرة التي حكمت مصر في هذا العصر الحديث كانِ ألبانيا وأن احمد زوغو ملك ألبانيا الذي خلعه الايطاليون عندما احتلوا بلاده في بداية الحرب العالمية الثانية كان لاجئا في مصر . وأن ألبانيا كانت الدولة الإسلامية الوحيدة في أوربا حتى انتهت الحرب ووصل الشيوعيون إلى الحكم بقيادة أنور خوجه فأعلنوها جمهورية شعبية تحالفت مع ستالين . وظلت وفية له مما أدى إلى قطع علاقاتها مع الاتحاد السوفييتي في أيام خروشوف والتحالف مع الصين حتى مات ماوتسى تونج فقطعت علاقاتها مع الصين هى الأخرى . وبما أن علاقاتها كانت مقطوعة من قبل مع معظم بلاد العالم الغربى ، فالبانيا جمهورية صغيرة تعيش على ساحل البحر الادرياتيك بمعزل عن العالم شرقه وغربه . لكن وفاة أنور خوجه منذ عامين ربما فتحت الأبواب المغلقة .

يمكن أيضا أن أضيف إلى هذا أن اللغة الألبانية لايتكلمها أكثر من مليوني نسمة هم عدد أفراد الشعب الألبانى الصغير وهي مع ذلك ليست لهجة واحدة بل ثلاث لهجات مختلفة . فأهل الشمال يتكلمون « الغيجو » وأهل الجنوب يتكلمون « التوسكو » أما أهل الوسط فيتكلمون لهجة ثالثة . وهذا بالإضافة إلى أسباب أخرى عطل قيام أي أدب مكتوب باللغة الألبانية إلى أوائل هذا القرن ، بل عطل أيضا إلى هذا التاريخ ظهور أي معجم لهذه اللغة .

من هنا نرى أن جهلنا باسماعيل قدري له أسبابه المقنعة . انه جهل لايثير أي استغراب بل إن معرفته هي التى تحتاج إلى تفسير ، فكيف أصبحت له هذه الشهرة العريضة في فرنسا وهو لم يتجاوز بعد الخمسين من عمره ؟

كانت روايته الأولى التى قرأها الفرنسيون هي « قائد الجيش الميت » التي كتبها عام ١٩٦٠ وهو في حوالي الرابعة والعشرين من عمره ، وظهرت ترجمتها الفرنسية عام ١٩٧٠ فما لبث أن نفدت وخرجت من نطاق الطبعات المحدودة المخصصة لنخبة القراء لتدخل في نطاق الطبعات الشعبية وتصدر في سلسلة « كتب الجيب » ، ومعنى هذا أن شهرة اسماعيل قدري في فرنسا بدأت وهو لم يتجاوز بعد الأربعين !

وقائد الجيش الميت ، هي قصة جنرال إيطالي عاد إلى ألبانيا التي كانت تحتلها إيطاليا خلال الحرب الثانية ، ليجمع من جبالها الشاهقة ووديانها المنحدرة رفات جيشه الذي هلك أفراده جميعا في ألبانيا ،ويعيدها إلى الوطن .

موضوع يثير شجون الأوروبيين ، ومؤلف ينتمي لبلاد حولتها العزلة إلى أسطورة أثارت تعاطف اليسار الفرنسي الجديد ، خاصة في أوائل السبعينيات التي أعقبت الثورة ضد ديجول ، وشهدت رواجا لأفكار ماوتسى تونج .

لكن هذه الظروف السياسية المواتية لا تفسر وحدها إعجاب الفرنسيين برواية اسماعيل قدري ، هذا الإعجاب الذي مازال مستمرا حتى الآن ، بل لقد صار أوسع وأعمق بالترجمات الجديدة التي ظهرت تباعا لأعماله المختلفة .

إن « قائد الجيش الميت » رواية مدهشة . مفارقة مثيرة للذكريات ، رحلة-إلى العالم الآخر كأنها رحلة جلجامش بحثا عن انكيدو أو أورفيوس بحثا عن اوريديس مع فارق واضح هو أن كلا من هذين كان يبحث عن ميت واحد ، أما الجنرال الإيطالي فكان يبحث عن جيش كامل من الموتى . كان يبحث عن الموت ذاته ، ويتجول في مملكته الواسعة الأرجاء .

الالتفاتات السياسية للحرب ليست هي المهمة في هذه الرواية الالتفاتات التاريخية هي المهمة ، وبتعبير أدق حس الزمن ، فالأمر هنا لايتعلق بتاريخ ألبانيا وحدها ، رغم أن لهذا التاريخ حضوراً كثيفاً في روايات اسماعيل قدري المأخوذ بماضي بلاده « الليريا » عندما كانت مقاطعة رومانية ، ثم حين أصبحت مقاطعة بيزنطية ثم حين تداولها الأمراء المحليون ، وملوك البلغار ، وسلاطين الأتراك . وهو شديد الإحساس بتفردها ، بل والفخر بعزلتها ، فليست هذه العزلة في نظره إلا ثمنا لمغامرة السير على الشريط الضيق الفاصل بين عالمين

متصارعين ، روما وبيزنطة ، تركيا والنمسا ،الشرق والغرب ، هذا الشريط الضيق هو بلاده ، وهو الاستقلال .

هذا الانشغال بالتاريخ يتحول في الرواية إلى همٍّ شعري ، إذ يمتزج بمصائر الناس فيصبح التاريخ المحدود زمنا للإنسان . أو يتحول إلى أسطورة ، ولأن اسماعيل قدري يكتب بلغة ليس لها أي تراث مكتوب ، فهو يمتح من بئر الأدب الشفاهي الشعبي ليقدم لنا رؤية خيالية وواقعية في الوقت نفسه ، رؤية تستفيد بالملحمة والخرافة ، بقريحة بدائية تفتح أعينها على هذا العصر فتحول اليومي إلى أسطوري ،والرمزى إلى مرئي ، والمحلي إلى كوني . هذا هو العالم الذي فتن القراء الفرنسيين ووصل عن طريقهم إلى قراء الرواية في العالم كله — ماعدانا !

• • •

اسماعيل قدري له الآن أكثر من عشرة كتب مترجمة إلى الفرنسية ، وبعضها صدر في عدة طبعات . بعد الرواية الأولى « قائد الجيش الميت » ، صدرت « طبول المطر » و « وقائع المدينة الحجرية » و « الشتاء الكبير » و « غسق آلهة السهوب » التي يعالج فيها القطيعة بين بلاده والاتحاد السوفياتي .. أما آخر ماصدر له مترجما إلى اللغة الفرنسية فقصة طويلة عنوانها « من الذى أعاد دورانتين ؟ » .

في هذه القصة الأخيرة يعالج موضوع الصراع بين الكائن الذي اختار العزلة وبين الآخرين ، وهي مستوحاة من أغنية شعبية تدور حول الوفاء بالوعد ، فهناك عائلة مكونة من أم عجوز وتسعة أبناء وبنت وحيدة . الأم ترفض أن تتزوج ابنتها من رجل غريب ،

ويعاهدها أحد أبنائها على أن يرعى دائما هذه الإرادة . لكن أخته دورانتين ترحل مع رجل مجهول وتقوم الحرب فيسقط الأبناء جميعا قتلى . وعندئذ تلعن الأم ابنها الذي لم يف بوعده ، فيقوم الابن من قبره ليبحث عن أخته في البلاد حتى يجدها ويعيدها إلى بيت العائلة ، لكن أحداً لايصدق دورانتين حين تقول أن أخاها هو الذي أعادها . وهنا يبدأ المؤلف عمله ، فيقوم بتحريات بوليسية ليعرف من الذي أعاد دورانتين .

هذا الموضوع ، موضوع العزلة ، والصراع مع الأغيار ، والزواج المستحيل موضوع دائم الإلحاح على اسماعيل قدري ، فقد كان أيضا محوراً لقصة طويلة أخرى اسمها « قافلة العرس تحجرت » . وهي تدور حول فتاة صربية خطبت لشاب ألباني ، لكن القافلة التي خرجت لتأتي بالعروس من بلادها مسخت وتحولت إلى حجارة في الطريق .

إن الوجدان الشعبي في ألبانيا مسكون على مايظهر بهذه العزلة القاسية التي تسبب الكراهية المتبادلة بين الألبانيين وبين جيرانهم ، وبقدر ما استطاع اسماعيل قدري أن يضع يده على وجدان بلاده بقدر ما وجد مكانه الفريد فيها وفي العالم كله .

إنه الآن واحد من ألمع روائيي العالم . وقد آن الأوان لأن نترك القاعدة وندخل في الاستثناء !

(١٧/ ٦/ ١٩٨٦)



الواقع يسكن الحلم

لم يكن الحشد الكبير الذي كان يشاهد مسرحية هاملت كل ليلة في مسرح شايو بباريس طوال الشهرين الماضيين يأتى ليتابع قصة جديدة عليه ، فالمسرحية التي ألفها شكسبير منذ مايقرب من أربعة قرون أصبحت قصة معروفة لكثرة ماعرضت في أنحاء العالم وقرئت ودرست وترجمت وكتب عنها بكل اللغات ، بل أن أجزاء منها صارت محفوظة عن ظهر قلب كما يحفظ الصينيون مسرحياتهم الكلاسيكية وكما كان العرب يحفظون سيرهم الشعبية – وإنما كان هذا الحشد يجتمع ليرى كيف فهم المخرج الفرنسي الطليعي أنطوان فيتز هذه المسرحية الشهيرة ؟ ومالفرق بين أداء الممثل الفرنسي الشاب ريشار فونتانا لدور هاملت وأداء لورنس أولفييه أو برتون أو بيتر أوتول له ؟ وماذا يمكن أن يكون في هذا العرض الأخير من تفسير جديد لهذا النص الذي أشبعه المخرجون تفسيرا وتأويلا ؟

ونحن نعرف جميعا أن قصة هاملت لاتختلف من حيث الأحداث الرئيسية عن كثير من المآسي والأساطير والملاحم القديمة التي تتحدث عن بطل طيب وبطل شرير يبدأ الصراع بينهما بقتل الأول وينتهي بالانتقام له من الأخير . فهاملت هو الأمير المنتقم لأبيه ملك الدانمارك الذي قتله أخوه الشرير كلوديوس واغتصب عرشه كما تزوج امرأته

جرترود أم الأمير هاملت . أليست هذه هي أسطورة أوريست المنتقم لأبيه أجاممنون من أمه كليتمنستر أو عشيقها إيجست ؟ وهي أيضا أسطورة أوديب الذي يلعب الدورين المتناقضين فهو يقتل الملك لاوس ولا يعلم أنه أبوه ، ويتزوج الملكة جوكاستا ولا يعلم أنها أمه ، وهو يريد أن يطهر المدينة من الاثم الذي لايدري أنه مرتكبه . بل أن القصة أقدم كثيرا من مآسي سفوكليس فهي الأسطورة الفرعونية القديمة التي تدور حول مصرع أوزوريس على يد أخيه الشرير ست وانتقام حورس لأبيه .

وحقيقة الأمر أن كل هذه القصص إنما تعود إلى أصل واحد هو الصراع بين مبدأى الحياة والموت اللذين يتداولان الأرض في دور لا يتوقف، وما الأسطورة إلا التعويذة التي كان الناس يبددون بها خوفهم من أن يأتى وقت يكون فيه شتاء بلا نهاية أو موت بلا قيامة ، ومن هنا كان دور الابن الذي ينتقم لأبيه حتى تستأنف الطبيعة دورتها . وربما يعود إلى هذا الأصل الأسطوري ماعرفته مسرحية هاملت من اعتراف وتبن إنساني شامل لم تعد بعدهما مجرد مسرحية ألفها شاعر عظيم ، وإنما صارت عيداً إنسانيا لتمجيد الألم والتضحية والتفكير في معني الخير والشر ، فهي بهذا المعنى استمرار حديث للأعياد الوثنية التي كانت تقام في العصور القديمة احتفالا بعودة الربيع ، وهي الأعياد التي كانت تمثل فيها أسطورة الموت والانبعاث التي تطور عنها فن المسرح . أما السبب الذي رشح هاملت لهذا المجد دون غيرها من المسرحيات الشبيهة فربما عاد إلى شخصية هاملت التي كانت الإضافة الأساسية التي قدمها شكسبير للقصة المعروفة ، فقد خلصه من الطابع الملحمي القديم كما في حورس ، وكف يده عن أن

تتلوث بقتل الأم كما فعل أوريست فاستحق اللعنة ، وإنما أوقف شكسبير بطله أمام القسوة والشر اللذين يصبهما الأخ على أخيه والزوج على زوجها موقف المتمزق الحائر الذى لايرضى عن وضع ولا يقدم على فعل . وإذا كانت جثث أبطال المسرحية قد تناثرت في النهاية على الخشبة ، فأعنف ما في هذه الدراما كان في الحقيقة يدور في أعماق هاملت نفسه كما تقول جيرمين لندريه في تقديمها لإحدى الترجمات الفرنسية للمسرحية .

إنسان حالم ، مفتون بالفلسفة ، يجد نفسه فجأة أمام واجب يثير اشمئزازه ، وعليه أن يؤديه دون أن يكون مع ذلك متيقنا من أن رؤياه لشبح أبيه المقتول الذي كان يظهر له في نهايات الليالي ويحضه على الانتقام لم تكن خدعة من خدع أمير الظلام . وحتى عندما تأكد من أن عمه هو القاتل بفضل حيلة احتالها لم يقطع الشك باليقين . لقد ألف مشهدا تمثيليا يقتل فيه الأخ أخاه برضي زوجته ، وتآمر — هاملت — مع فرقة من الممثلين لتقديم هذا المشهد أمام الملكين وحاشيتهما فبدأ الفزع عليهما ، وهنا عزم هملت على الامتثال لأمر أبيه لكن مع كثير من التردد والشك والتأجيل ، فإذا انتقل أخيراً الى الفعل أوقعه سوء طالعه في القتل الخطأ ، إذ طعن بولونيوس الحاجب والد حبيبته الرقيقة أوفيليا وهو يظن أنه الملك ، وهكذا تتعقد الأحداث لتنتهي بمصرع الجميع إلا هوراشيو صديق هاملت الذي بقي ليروي قصة صاحبه ، وماهي إلا سلسلة من الخيبات والهزائم .

• • •

إن هاملت هو إنسان العصر ، بل هو الإنسان في كل عصر ،

ومن هذا الفهم انطلق المخرج الفرنسي فأسقط عن النص كل أثر تاريخي ولا أقول واقعي ، لأن التاريخي هنا هو المحدود ، أما الواقعي فهو الشامل .

وإذا كان التاريخي يسكن الخارج فالواقعي يسكن الداخل . الواقع يسكن الحلم . من هنا كان العرض واقعياً بقدر ما وفق إلى كشف أحلام هاملت وسبر أغوار نفسه لابقدر ما استخدم من مناظر وملابس واقعية . وهذا ما اعتبره بعض النقاد حلماً في داخل الحلم ، أي أن الإخراج كان أشبه بحلم تضمن أحلام هاملت وكشف عنها النقاب . يقول فرويد : حين يحلم شخص بأنه يحلم فالحلم داخل الحلم لايصدر عن الرغبة أو الهلوسة ، ولكنه يصدر عن النواة الواقعية التي يتضمنها الحلم . هذا هو معنى الواقعية في هذا العرض التجريدي .

لقد صارت القلعة الدانماركية التي كانت تدور فيها الأحداث في الأصل مكاناً مجرداً ، بل صارت تيها أشبه باللابرنت ، لابرنت ثلجي يكسوه بياض كبياض عظام الميتين ، وتتوالى الإضاءة والتعتيم توالي الليل والنهار . إنه الكون !

بل إن التجريد أيضا قد تناول الملابس فهي أسود وأبيض وقرمزي وهذه رموز للموت والجنس ، أو الخصب والذبول ، كما تناول طريقة الإلقاء وأصوات الممثلين ، فهي أصوات مستعارة كأنما هي أقنعة مسموعة ، والجمل تصعد حين النطق بها سلما موسيقيا لايتفق في شيء مع سلم الجملة حين نتكلم في حياتنا العادية . أما حركة الممثلين على الخشبة فليست دخولا وخروجا لكنها نوع من الدوران فلم يكتف المخرج بالعمق المسرحي المواجه للمشاهدين وإنما صنع سردابا

تحت خشبة المسرح واستخدمه في تحريك الممثلين حركة دائرية تتقاطع مع حركتهم الجانبية . وفي هذا التيه المركب كان هاملت يتحرك ويتحاور ويكلم نفسه .

إن هاملت هو البطل الذي اجتمع فيه كل الأبطال واصطرعت في نفسه قوتهم وضعفهم ، أحلامهم وآثامهم . إنه يريد أن ينتقم من عمه الذي قتل أباه وتزوج أمه ، لكنه هو أيضا يعشق أمه كما يعشقها عمه وكما كان يعشقها أبوه ، ولربما كان هذا العشق المحرم قد أدى به إلى قتل أبيه كما فعل عمه ، فهو والقاتل صنوان وإن لم يرتكب الجريمة بالفعل . وكما أن هاملت هو المكبوت من عمه فأوفيليا هي المكبوت من الملكة . انها تحب هاملت لكن علاقتها بأبيها تشبه علاقة حبيبها بأمه . وهكذا يرى المخرج المسرحية كلها من خلال عقدة أوديب ، فيفسر بها كل الشخصيات والأحداث الرئيسية لاشخصية هاملت وحده كما كان يفعل بعض المخرجين من قبل . وقد ساعد هذا التفسير في إكساب العرض وحدة وتناغما ، ففي المسرحية فكرة محورية أخري هي فكرة الموت التي تتردد كثيراً والتى كانت تقدم في إطار أخلاقي كما تقدم الحكمة ، لكن هذا التفسير الجديد جعل من الموت دافعاً آخر يضيء الشخصيات ويحرك الأحداث ، فالانسحاب من الواقع ومحاولة الاتحاد بالحلم يصلان بأوفيليا إلى الجنون ومن ثم إلى الموت ، وهذا أيضا ما يحدث لهاملت فهو بين الفكر والفعل على حافة الجنون ، فإذا دخل دائرة الفعل مات . وهل الموت عند فرويد إلا العودة إلى رحم الأم ؟

●

عرض كثيف ، وراءه خبرة عميقة في التراث المسرحي . إن فيه

عناصر من المسرح القديم وفيه عناصر من المسرح الحديث ، فهو يستفيد من المسرح اليوناني كما يستفيد من مسرح بيراندللو ، ومسرح بريخت ، ومسرح اللامعقول ، والمسرح الشامل ، والأداء في هذا العرض غاية في الانضباط لقد قدم النص بكامله فاستغرق خمس ساعات ونصف الساعة ، لم ينس فيها ممثل جملة واحدة ، ولم يرتبك تزامن الحركات المتداخلة ، ولم يعتور الضعف أو التراخي أي عنصر من العناصر بما في ذلك الجمهور الكبير الذي احتفظ إلى النهاية بيقظته وهو يرى « هاملت » كما لم يرها من قبل .

(١٥/ ٣/ ١٩٨٣)

سيِّد الأقنعة العارية

لويجي بيراندللو ليس مؤلفا مسرحيا جديدا أو مجهولا حتى بالنسبة للعرب ليكون موضوعا لمقال سريع ، فقد استحق مكانه منذ أكثر من نصف قرن كرابع أربعة كبار لهم عرش المسرح العالمي الحديث ، هو وإبسن وسترند برغ وبرناردشو . لكن بيراندللو يعود ليقدم هذا العام في باريس من خلال مسرحيته المشهورة « لكل حقيقته » فيثير من جديد الدهشة التي أثارها حين قدمت هذه المسرحية لأول مرة في باريس منذ نحو ستين عاما . وإن صار المدهش في مسرح بيراندللو مألوفا أو قاعدة بعد أن أمعن المسرح المعاصر في البعد عن مشاكلة الواقع الخارجي . وأوغل في فضح خفايا النفس البشرية وتتبع صور العبث والمصادفة والجنون وأفاعيلها في حياتنا التي نحب أن نراها معقولة منظمة قائمة على حقائق صلبة وخاضعة لقوانين مطردة .

وما هذه القوانين أو تلك الحقائق إلا تصورات أو معايير نسبية لايمكن الركون إليها لا في الفكر ولا في الفن الذي صار من حقه أن يحرر نفسه من تقليد هذا الواقع المضلل وأن يسخر إلى حد العويل ممن يؤمنون إيمانا مطلقا بصدقه وموضوعيته . وأن يبحث لنفسه عن واقع خاص فريد مهتديا بالحلم والصمت ليكون أمينا مع نفسه وأكثر واقعية من الواقع الخارجي . وهذا هو الأساس الذي قام عليه الفن المعاصر بما فيه المسرح المعاصر الذي عاد من جديد مسرح أقنعة

ورموز لاتحاكي شيئا ، والذي شارك بيراندللو مشاركة فعالة في إيجاده حتى استحق أن يقال عنه إنه سيد الأقنعة العارية . لأن شخصياته هي أقنعة بذاتها ليست في حاجة إلى أقنعة . ولهذا فالدهشة التي نشعر بها أمام مسرح بيراندللو الآن وإن توفرت أسبابها فهي تختلف عن تلك التي أثارها قبل نصف قرن .

لقد وجد النقاد في ذلك الوقت مسرحه غريباً خارجاً عن المألوف . وحين عرضت مسرحيته « لكل حقيقته » في إيطاليا فور كتابتها عام ١٩١٧ كتب المفكر الماركسي المشهور انطونيو غرامشي يقول : « هذه الفصول الثلاثة لبيراندللو ليست أكثر من نص أدبي مجرد من كل مضمون درامي وكل قيمة فلسفية . إنها لاتحتوى إلا على خليط من الكلمات التي لاتبلور حقيقة ولا تقدم صورة » . أما دهشتنا الآن فمصدرها سبق بيراندللو لاكتشاف هذا العالم الذي مازال حيا ومعاصراً حتى الآن .

تقع أحداث المسرحية « لكل حقيقته » في إيطاليا داخل مدينة صغيرة من مدن الأقاليم عام ١٩١٧ وفي بهو منزل السيد أجازي المستشار الإداري للإقليم .

المدينة كلها مضطربة بسبب قصة مثيرة بطلها موظف محترم في إدارة الإقليم هو السيد بونزا الذي وصل أخيراً إلى المدينة مع زوجته وحماته . فكان أول ما فعله أن أسكنهما منزلين متباعدين ومنع زوجته من أن ترى أحداً حتى أمها .

لكن لماذا يحرص على حجب زوجته عن الناس ؟ لماذا أسكنها في شقة في الضواحي بينما أسكن حماته مدام فرولا في وسط المدينة ؟ لماذا

يمنع زوجته من رؤية أمها ؟ ولماذا لا يسمح للمرأتين بالاتصال إلا عن طريق الرسائل المكتوبة ؟

هذا ما أعلنته مدام فرولا : « انه يتوهم أن زوجته – ابنتي – ماتت ، وأنه تزوج امرأة أخرى ، ولهذا يمنعني من الاقتراب منها ، لأن لقائي بها سيبدد وهمه » .

أما السيد بونزا فقد أعلن من جانبه أن هذا غير صحيح بالمرة .

إنها حماتي التي سقطت في الجنون . لقد توفيت ابنتها فعلا منذ وقت طويل . لكنها ترفض أن تسلم بذلك ، أو تصدق . ولقد تزوجت امرأة أخرى . فإذا كنت أمنع حماتى من زيارة امرأتى الجديدة فذلك من باب البر الخالص بامرأة تدفعها الأمومة إلى التمسك بوهم أن ابنتها مازالت على قيد الحياة .

وهكذا أخذت المدينة الصغيرة في الثرثرة . وتكونت جماعتان الأولى تتبني كلام السيد بونزا . والأخرى تتبني كلام السيدة فرولا . ولكن كيف يمكن الترجيح بينهما ؟ ربما أمكن ذلك عن طريق الرجوع إلى سجل الأحوال المدنية . ولكن الوثائق كلها كانت قد دمرت بسبب الزلازل العنيفة التي أودت بحياة عائلة السيد بونزا .

وبقي السؤال : هل زوجة بونزا الحالية هي زوجته الأولى بنت مدام فرولا ، أم هي الزوجة الثانية ؟ هذا هو ما ستسعى جوقة المدينة الإقليمية المؤلفة من الرجال والنساء الفضوليين المترددين على منزل المستشار أجازي لمعرفته في جو من التهكم والشك والريبة ، فقد وصلت الضجة إلى أسماع محافظ الإقليم الذي استطاع أن يقنع بونزا باحضار زوجته إلى منزل المستشار لكي تجيب بنفسها على السؤال .

وهكذا دخلت الزوجة البهو متمهلة كأنها الشبح أو الخيال . ترتدى السواد وتضع على رأسها ووجهها حجابا شفافا – وهو هنا نوع من القناع – ثم أجابت بهذا الجواب الغريب :

– نعم . أنا التي يظن أني أنا – بنت مدام فرولا وزوجة بونزا الثانية !!

ثم أسدل الستار !

إن بيراندللو يريد أن يقول أن كلا من هذين القولين المتضاربين صحيح ، لأن لكل من القائلين حقيقته !

ولاشك أن لهذه الفكرة سندا من الفلسفة ومن العلم ، فقد ظهر بيراندللو مع ظهور فكرة النسبية في الفلسفة والطبيعة ومع اكتشاف علم النفس الحديث لدور اللاوعى وتشخيصه لأمراض العقل كالشيزوفرينيا والبارانويا . بل يمكن أن يقال أيضا إن لهذه الفكرة سندا من الوقائع والأحداث العامة والشخصية التي عايشها بيراندللو وربما أوحت له بكتابة هذه المسرحية . فقد سقطت زوجته فريسة للجنون بسبب غيرتها عليه . كما أن بيراندللو قد عرف عن قرب آثار الزلزال العنيف الذي دمر مدينة مسينا في إيطاليا عام ١٩٠٨ كما أصابته آثار الحرب العالمية الأولى التي شارك فيها ابنه البكر حيث وقع أسيراً في أيدي النمساويين .

ولاشك أن في هذه الأقوال جميعا شيئا كثيرا من الحقيقة ، لكن الذي لاشك فيه أيضا هو أن هذه المسرحية شيء آخر غير مصادرها الأولى ، وأن بيراندللو لايقدم لنا شخصيات مريضة ، بل يقدم لنا

شخصيات مسرحية . وهذا مايوضح لنا مفارقة الفن للواقع وصدقه معه في الوقت نفسه .

هذه الفكرة بالتحديد هي التي حاول المخرجان الفرنسيان دانييل دارس وغي ديسكو أن يجسداها في هذا العرض الأخير الذي يقدم الآن في مسرح « كوميدي الشانزيليزيه » .

لقد أخرجت المسرحية بأحداثها العبثية وشخصياتها الجنونية إخراجا واقعيا إلى أبعد حد ، كأن هذه الأحداث والشخصيات واقع عادي مألوف يستدعي إحاطته بكل ما يؤكد عاديته وألفته . فالديكورات والملابس والحركة وطريقة الإلقاء مأخوذة كلها من واقع الحياة اليومية . وهذا عبث آخر يعلمنا درسا هو أن فهم المخرج لنص المؤلف لايستدعي بالضرورة أن يقلد الأول أسلوب الآخر بل أن المخرج هنا يمعن في اللامعقولية حين يخرج هذا النص إخراجا واقعيا . وذلك لأنه لا المخرج ولا المؤلف يريدان أن يخرجا على المألوف . بل يريدان أن يقتربا من الحقيقة . والمخرج يريد أن يقول لنا أن مانراه من عبث وجنون وهذيان هو حقيقة ما يحدث في حياتنا دون أن نراه . والمسرح يساعدنا على رؤيته .

(١٣/ ١٢/ ١٩٨٣)



موت دانتون

على الرغم من الدور الرئيسي الذي يلعبه الحوار في مسرحية « موت دانتون » التى تشاهدها باريس هذه الأيام . فمن الصعب أن يميز المشاهد تمييزا كاملا بين عمل المؤلف وعمل المخرج ، أو بين ما هو نص وما هو إخراج في هذا العرض الرائع .

والمسرحية تبدأ بمشهد تمثيلي يعلن فيه رئيس فرقة تمثيلية متجولة أنه سيقدم لنا قصة الثورة الفرنسية .

لكن هذا كله كان تمثيلا في تمثيل ، أو مسرحا داخل المسرح ، فرئيس الفرقة الذي اختاره مخرج المسرحية الأصلية قزما ظريفا سريع الحركة جم النشاط ، لايلبث أن ينهض من موته ويواصل دوره في الأحداث التي تلت إعدامه والتي يلخصها الصراع بين زعيمي الثورة دانتون من جانب ، وروبسيير من جانب آخر . يواصل دوره مواطنا جمهوريا متطرفا متحمسا لحكم المقصلة أو لعهد الإرهاب الذي كان قد بدأ قبل ٢ كانون الثانى (يناير) ١٧٩٣ ولن ينتهي إلا في أواسط عام ١٧٩٤ بعد أن يغرق فرنسا في دماء أعداء الثورة وزعمائها معا ، وعلى رأس هؤلاء دانتون وروبسبيير المسؤولان الرئيسيان عن هذه المرحلة الرهيبة التي مرت بها فرنسا والتي يشهد فصولها جميعا ذلك القزم الممثل الذي نراه حاضرا دائما يخرج من دور إلى دور كأنما يرمز

للصعلوك الذي لاتنال منه الحوادث كما لا ينال منها ، أو كأنما على العكس من ذلك ، يرمز إلى المصير الذي ستنتهي إليه الثورة بعد أن تتدحرج رؤوس الزعماء وتتراجع جموع الشعب أمام فرق الجيش التي طلب منها حفظ النظام والتي سيخرج من صفوفها ضابط مدفعية يستولي على كل شيء ، رجل قصير القامة اسمه بونابرت ، وهو الذي سيتوج نفسه بعد عشر سنوات من إعدام روبسبيير امبراطورا لكل الفرنسيين .

أقول عن هذا الدور المتعدد الوجوه الذي لعبه هذا الممثل القزم أن التمييز فيه بين عمل المؤلف وعمل المخرج صعب . ومن سوء الحظ أني لم استطع الحصول على نص المسرحية حتى الآن لأعرف ماذا قدم المؤلف وماذا قدم المخرج ، وإن كنت أشعر أن المخرج قد قدم الكثير .

إن الفكرة من الأصل – فكرة نصب مسرح داخل المسرح – فكرة عصرية ، وإن سبق شكسبير في « هاملت » إليها أو إلى شيء قريب منها . والمقصود من هذه الفكرة تبديد وهم المتفرج بأنه في قاعة المسرح المظلمة يسترق النظر إلى واقع يرفع عنه الستار ، وهو الوهم الذي يقوم عليه المسرح الكلاسيكي نظريا . وعلى العكس من ذلك يقوم المسرح المعاصر على أن التمثيل فن لا واقع ، وأن دور المتفرج ليس هو المتابعة السلبية وإنما المشاركة الإيجابية بالتفكير والفعل والحوار ، وهذا ما بدأه بيرانديللو واكتمل عند بريخت فيما سمي بنظرية « التغريب » أي الحيلولة بين المتفرج وبين الاندماج السلبي في العرض المسرحي وأشعاره بالبعد والمسافة الفاصلة بينه وبين مايراه حتى يظل محتفظا بانتباهه وقدرته على التفكير والحكم واتخاذ الموقف الذي يناسبه من الصراع المسرحي .

وإذا كان الإخراج الفرنسي الذي قدمه جان لوي أوردان وإيلين فانسان لمسرحية « موت دانتون » قد ألتزم هذه النظرية ، نظرية التغريب ، فليس من المؤكد أن المؤلف الألماني جورج بوخنر قد فكر فيها لسبب بسيط هو أن هذا المؤلف عاش منذ مائة عام ، وكتب مسرحيته هذه منذ مائة وخمسين عاما وهو لايزال في الثانية والعشرين من عمره .

وإذا كانت فكرة التغريب لم تخطر على بال المؤلف فمن الواضح كذلك أنه لم يقصد إلى كتابة مسرحية تروي أحداث الثورة الفرنسية أو ترجح موقفا على آخر من مواقف الزعماء المتصارعين . لقد كانت هناك أربعون عاما تفصل المؤلف عن الأحداث التي تتعرض لها مسرحيته وقت كتابتها عام ١٨٣٥ وكانت الوثائق التي تسجل هذه الأحداث وتؤرخ لها متوفرة بين يديه ، ورغم أن أوروبا كانت لاتزال في مهب الرياح التي حركتها الثورة الفرنسية ، فالوقت كان قد أصبح مناسبا لمناقشة ما حدث . إن المسرحية وإن كان دانتون هو بطلها الأول فهي لاتتعصب له كما أنها بعيدة عن أن تتعمد الإساءة إلى روبسبيير الذي لم تغفر له فرنسا حتى الآن دوره الدموي في الثورة ، فليس هناك شيء يحمل اسمه في طول فرنسا وعرضها . بينما يحتل تمثال دانتون ميدان « الأوديون » وهو من أهم ميادين العاصمة الفرنسية .

وكيف يكون التعصب لواحد ضد الآخر وهما من الطينة السياسية ذاتها ، ثوريان يحلمان بالعدل ، ويتخذان الإرهاب وسيلة لحماية الثورة ، ولايريان فيه ضيرا . ولايزال الدم يدفع إلى الدم حتى تصبح الوسيلة غاية ، وحتى يتحسس كل منهما رأسه فيسرع روبسبيير إلى قيادة الهجوم على دانتون ولا يهدأ حتى ينتزع الحكم

بإعدامه ، ثم لايلبث بعده إلا شهوراً ثلاثة ليلقي المصير ذاته وهو الذي لم يفقد الإيمان لحظة بأفكار عصره الرومانتيكية .

لقد كان الرجلان يتساءلان معا ، وظل كل منهما يسائل نفسه بعد نشوب الحرب بينهما : ألا نستطيع أن نعيش معا فوق هذه الأرض وتحت هذه السماء ؟ كيف يمكن أن نحول الثورة إلى نظام ؟ وتلك هي ذاتها الأسئلة التي جسدها الإخراج .

لقد تحولت الخشبة إلى أفق تلتقي فيه الأرض بالبحر بالسماء . أفق لا ينتمي إلى وطن خاص أو إلى تاريخ بالذات ، وإنما هو موقف بشري أو كوني تتردد فيه الأسئلة وتتلاقي فيه المصائر . لم تكن هناك المناقشات السياسية أو الخطب الرائعة التي حقق بها كل من دانتون وروبسبيير زعامته ، وإنما كانت هناك المغامرات والنزوات العابرة الزعماء ، والرعاع والمفكرون .

« في يوم من الأيام ستظهر الحقيقة . إنني أرى آلاما كثيرة تنهمر على فرنسا . تلك هي الدكتاتورية . لقد كشفت عن وجهها الحجاب . إنها ترفع رأسها عاليا وتمضي فوق جثثنا » .

تلك كانت آخر كلمات دانتون . آخر كلماته من الوثائق التاريخية ، لا من نص المسرحية . أما العرض فقد انتهي بهبوط الستار فجأة وبقوة كما تهبط سكين المقصلة على عنق دانتون .

(١٩٨٣/١٢/٢٠)

رقص البحر

عندما استمعت قبل عامين إلى موريس بيجار يتكلم في التليفزيون الفرنسي عن الإسلام والتصوف وأم كلثوم لم أكن أعلم وقتها أنه يستلهم أصول العمل الرائع الذي بدأت به باريس نشاطها الثقافي في هذا العام والذي قدمت فيه لأول مرة فنوننا العربية للجمهور الفرنسي العريض ، فعلى مدى اثني عشر يوما (من ٩ إلى ٢٠ فبراير الماضي) كان أكثر من ثلاثة آلاف مشاهد يستمعون كل ليلة في قصر الرياضة بباريس إلى صوت أم كلثوم ، وإلى آلة العود ، وأغاني الصوفية جنبا إلى جنب مع شعر بابلو نيرودا وموسيقى ميكيس ثيودوراكيس ، وكانوا يشاهدون الرقصات العربية جنبا إلى جنب مع رقصات أسبانيا وإيطاليا وتركيا اليونان . ولقد وصلت بما يشبه المعجزة إلى مقعدي في آخر ليلة من ليالي هذا العرض الذي تهافت عليه الفرنسيون والذي استمتعت به مرّتين ، مرة كمشاهد ، ومرة أخرى كعربي ومتوسطي ينتمي لهذه الثقافة أو الثقافات التي كان الجمهور ينحني لها احتراما كل ليلة .

والعمل الذي أقدمه اليوم ليس - كما قد يظن - مجموعة من الفقرات المأخوذة كما هي من تراث هذه البلاد وفنونها ، وإنما هو باليه عصري يستلهم ثقافات البحر المتوسط ويمجد فيها وحدة الروح

الإنسانية ، وغنى تجلياتها وتجاوب سعيها إلى الحب والخير والسمو والجمال .

إنه قصيدة عن البحر ذاته أكثر مما هو صور من شواطئه . قصيدة تتكلم فيها أجساد الفتيان والفتيات ، وتنطق فيها الحركات والايماءات . أرأيت إلى الجسد كيف يكون موجا ورملا ، وكيف يجيش مداً وجزراً حين يسطع القمر أو حين تتكاثف الظلمات ، وكيف يحمل أشرعة ويخفي كنوزاً ، وكيف تتشابه الأجساد فتقترب وتتلاطم وكيف تتوتر فتفصح وتقول ؟ ذلك هو الموضوع وهذه هي اللغة التي يمكن لنا أن نفهمها كما يمكن للناس جميعا لأن مفرداتها مشتركة . ونحن كلنا نتكلم بأجسادنا ، سوى أن الجسد قد يكون داجنا فلا يقول الكثير ولايعبر إلا عن حاجاته القريبة المباشرة ، وهذه هي حالة معظم الناس ، وقد يستعيد الجسد جناحيه فيخف ويطير ويغني ويفكر ويقول ماتقوله لغة الشعر ولغة الفلسفة وهذه هي حالة راقص الباليه .

أما موريس بيجار صاحب هذا العمل فهو أكبر اسم في عالم الباليه في فرنسا الآن ، إن لم يكن في أوروبا الغربية كلها ، لأنه ليس مجرد مصمم للرقصات ، وإنما هو صاحب مدرسة جديدة تهدف إلى تخليص الباليه من بطئه الكلاسيكي وربطه بالجمهور العريض وتطويعه للتعبير عن أشواق الجسد بدلا من أن يكون ترفعا على هذه الأشواق واحتقارا لها ، فليست الروح نقيضا للجسد بل هي الجسد نفسه حين يسمو ويعتنق ذاته ، وكل أشكال التعبير الجسدي قابلة لأن تدخل هذا الفن ، كالرقصات الشعبية والحركات التلقائية .. بل يمكن أن ندخله أيضا أشكال التعبير الأخرى كالغناء والشعر وأصوات

الطبيعة فضلا عن الموسيقى .. ومن هنا كان اسم الفرقة التى أسسها بيجار مع موريس ويسمان ، وهي فرقة « باليه القرن العشرين » التي تعمل بنجاح كبير منذ عام ١٩٦٠ حتى الآن .

يبدأ العرض باوركسترا البحر ، وفيها نرى البحر ممثلا بالراقصين والراقصات يملأ مقاعد العازفين . أما الموسيقى فهي صوت الموج وأصوات الشواطىء ، مزيج من هتافات الحضارة وأصدائها القريبة والبعيدة .

ثم ننتقل إلى رقصة مستلهمة من الفن الإيطالي ، وتليها رقصة الدراويش المأخوذة عن رقص المولوية ، وهم اتباع الشاعر الصوفي جلال الدين الرومي في تركيا ، أو إذا شئنا الدقة فهي مأخوذة من الفلسفة الصوفية ذاتها ، فالراقص عاشق يحمل وردته الحمراء ويرقص مع إخوانه أولاً ثم ينفصل عنهم متوحدا سالكا طريقه الصعب إلى الحقيقة التي تأتي أخيراً متحجبة في عباءة سوداء تغطيها من رأسها إلى القدم . ولايزال العاشق يرقص ويجاهد ويقترب حتى تكشف له عن نفسها كائنا غير بشري رائع الجمال ، كأنها غزالة حمراء أو كأنها الشمس التي يهيب بها جلال الدين الرومي أن تكشف عن وجهها النقاب .

وينتقل بنا بيجار إلى أسبانيا فيقدم رقصة مستلهمة من الفلامنكو يصاحبها الجيتار وقصيدة لنيرودا . إن نيرودا تشيلي ، لكنه شاعر من شعراء الأسبانية ، وبيجار يستلهم ثقافة البحر ولا يتقيد بجنسياته .

وفجأة نستمع إلى موسيقى نعرفها نحن العرب ، بينما يتخبط الراقص في حبائل مشدودة على المسرح ، ويأتى صوت أم كلثوم

هادرا رقراقا مسيطراً على الجمهور بغرابته وقوته « تائب تجري دموعي ندما . يالقلبي من دموع الندم » .

ومن مصر ننتقل إلى سوريا في رقصة العود . لقد عزف أنور ابراهيم بتمكن واقتصاد وحساسية ، وجعل صوت الآلة العربية الصميمة يأتلف مع الباليه ائتلافا طبيعيا كأنه لم يكن اللقاء الأول ، وبهذا تحول العود إلى عنصر تجديد في هذا الفن الأوروبي الرفيع . ومن الغريب أن يكتشف هذه الإمكانية موريس بيجار بينما يظن بعض فنانينا أن الجيتار الكهربائي هو طريقهم إلى التجديد والعالمية . بل أن بيجار يستفيد في هذه الرقصة وغيرها من رقص البطن ، لكنه يخلصه من التكسر والابتذال ، ويكسبه من خلال رشاقة الجسد وانضباط حركته حيوية وظرفا وقدرة على التعبير .

ثم يخلو المسرح لليونان فتصعد موسيقى ثيودوراكيس التى كتبها لآلة البوذوكيا واعتمد فيها على موسيقى الرقص الشعبي اليوناني . وفي هذه الفقرة الطويلة يقدم بيجار عشر رقصات تجسد الجمال الإغريقي القديم وتستلهم أجمل وأخلد ما في التراث اليوناني قديمه وحديثه . لقد استفاد فيها بالتراجيديا اليونانية وتقاليدها وعناصرها المختلفة وبالنحت والزخرفة والرقص الشعبي وموسيقي ثيودور اكيس ، وعبر من خلال هذا كله عن فهمه العميق لليونان وافتتنانه بحضارتهم .

لكن نسبة هذه الفقرة أو تلك لهذا البلد أو غيره لم تكن موضع تركيز بيجار ، بل كان موضع التركيز هو نسبة هذا كله إلى البحر ، لأن بيجار لم ينقل شيئا وإنما استخلص وجرد ووصل إلى شيء خاص به ، فضلا عن أن البحر كان حاضراً في كل فقرة وذلك من خلال

الحركة الجماعية والملابس والموسيقى . ومن خلال التفريعات أو التضمينات التي كانت تشير إلى البحر بالذات وتظهر في كل فقرة ، كما نجد في الصياد والسمكة ، والبحار والحورية ، والموج والأشرعة . وهذا ما حقق الوحدة لهذا العمل ، كما حقق له المعنى فقد أراد بيجار الذي ولد في مرسيليا أن يقول إن اللغة قد تمزق البحر فتسميه « تالاسا » باليونانية و« ماريه » باللاتينية و« بحر » بالعربية ، لكن الرقص يوحده من جديد .

(١/ ٣/ ١٩٨٣)



الرقص يترجم الفلسفة !

لم يكن لفنان غير موريس بيجار أن يحول الفلسفة إلى رقص ، أو أن يرقص الفلسفة . فغاية ما وصل إليه فن الباليه منذ نشأته في القرن السادس عشر حتى منتصف هذا القرن أن يرمز للحوادث ، ويجسد الشخصيات . ويترجم عن عواطف الحب والكراهية والحزن والفرح ونحوها . وإذا كان الباليه القديم قد استعان لبلوغ هذه الغاية بالمناظر المصورة والملابس والأغاني . فالباليه الحديث يستغني عن هذه الأدوات والفنون المساعدة ويكتفي بالرقص والموسيقى كما تفعل كل الفنون الحديثة في بحثها عن النقاء والتجريد . فالشعر الحديث يكتفي باللغة ويستغني عن الأفكار ، والتصوير الحديث يكتفي بالألوان ويستغني عن التشخيص ، والسينما المعاصرة تكتفي بالصورة المتحركة وتستغني عن الكلام .

هذه النزعة هي التي ساعدت بيجار على تحقيق اللقاء بين الباليه والفكر الخالص ، وذلك عندما حول مسرحية جوته « فارست » إلى باليه ، فلم يتخفف ذرة من كثافة الأفكار التي تعبر عنها المسرحية ، ولم ينأ بالرقص عن التفكير ، وكل ما فعله أنه فكر بلغة أخرى هي لغة الجسد حين يصبح الجسد نقياً بليغا كالروح ، وتصبح الروح قريبة ماثلة كالجسد .

بل ان بيجار لم يقنع بتأملات جوته التي تضمنتها مسرحيته الشعرية . وإنما أغرته هذه التأملات بالبحث عن امتداداتها في فلسفة نيتشه ، وهكذا قام « فاوست » بيجار على التأليف بين مسرحية جوته وكتاب نيتشه ، « هكذا تكلم زارادشت » .

• • •

وفاوست هو أشهر شخصية أبدعها الأدب الألماني في عصوره المختلفة ، وقد تجاوزت شهرتها ألمانيا إلى العالم كله حيث صارت موضوعا للعديد من المسرحيات والروايات والأعمال الموسيقية والتشكيلية . لكن الفضل الأكبر يعود لجوته . فهو الذي حول فاوست من حكاية شعبية تدور حول رجل باع روحه للشيطان مقابل أن يعلمه السحر إلى رمز للإنسان الجسور المتعطش للمعرفة والسعادة . وجوته هو الذى خلع على الأسطورة مداها الفلسفي والصوفى ، راسما من خلال بطلها وضع الانسان فى علاقته بالعالم وبالله ، وآلام روحه العنيفة المعذبة فى ثورتها وتوقها للمعرفة والفعل والحب والخلود .

وإذا كانت شخصية فاوست قد ألهمت الأدباء والفنانين فقد أثرت أيضا في الفلاسفة كما نجد عند نيتشه الذي تقوم فلسفته على مجموعة من الأفكار يمكن تلخيصها في إرادة القوة أو إرادة النضال التي بها نتقبل الألم والموت لكي نولد من جديد . فالحياة عود على بدء ، وهي ليست تحولا أو صيرورة ، ولكنها دورات تتكرر لتصل إلى الإنسان الأعلى الذي هو غاية الإنسانية وقوامها ، فالإنسانية تقوم فى رأى نيتشه بالأفراد الممتازين ولو كانوا قلة ، أكثر مما تقوم بالكثرة من عامة الناس .

ونحن نستطيع أن نرى أثر جوته وبطله فاوست في هذه الأفكار التي عبر عنها نيتشه في « هكذا تكلم زارادشت » .

إن فاوست هو هذا الإنسان الذي ركب التمرد والتحدي ليصل إلى المعرفة وليتحكم في مصيره ، هو هذا الفرد الممتاز الذي يقبل المغامرة ويرضي بالألم ويموت ليولد من جديد . ولقد كان نيتشه يري في جوته المثال الكامل للإنسان المتفوق ويحاول أن يبني فلسفته على الأساس الذي وضعه شاعر ألمانيا الأكبر ، ومن هنا يمكن أن نقول أن زارادشت هو فاوست نفسه وقد جمع بين التمرد والحكمة .

وإذا كنا قد أشرنا إلى الصلة التى تربط بين نيتشه وجوته فلا ينبغي إغفال الصلة التي تربط بين هذا الفيلسوف الألماني وفن الرقص .

لقد كانت نيتشه يرى أن الفن فرح وتشكيل ، والرقص هو الفن الذي يجسد الفرح ، كما أن النحت هو الفن الذى يجسد التشكيل . ولهذا نرى زارادشت يعبر عن فرحة بالرقص .

« أنا زارا الرقاص ، الخفيف الخطوات ، الضارب بجناحيه متحفزاً للانتفاض » .

نستطيع بعد هذا التمهيد أن نقول إن موريس بيجار الراقص ومؤلف الرقصات – كوريجراف – يحاول أن يجسد فى نفسه صورة زارادشت وفاوست معا من خلال الباليه الذي قدم فيه رؤية مبدعة لمسرحية جوته وفلسفة نيتشه ، ولسنا نبتعد كثيرا عن الحقيقة إذا قلنا أنه يحاول ذلك في حياته أيضاً .

●

لقد وصل فاوست إلى سن الكهولة ، وهو الآن وحيد فى مكتبته يكتشف تفاهة وجوده الذي نذره للفكر والمعرفة ، عاكف على سحره يستحضر الأرواح . يظهر له مفيستو فيليس – الشيطان – في هيئة تلميذ من تلاميذه ، ويعقد معه حلفاً موقعا بالدم أن يكون فاوست خادما له فيحصل على المعرفة والسعادة فى الدنيا ، على أن يصير الشيطان خادما له بعد الموت .

وفي منزل الساحرات يحول الشيطان فاوست إلى شاب جميل ، ويتخذ هو هيئة عجوز متهتك ويخرجان لاكتشاف العالم .

يستحضر مفيستو فيليس أعوانه من زبانية الجحيم فيعرضون على فاوست النشوة والثروة ولكنه يرى في المرأة المسحورة خيال مرجريت التي لم تكن في الحقيقة إلا الشيطان الذي اتخذ هيئتها ، ولهذا يظل فاوست وحيدا مع أوهامه فيصبحه مفيستو إلى احتفال السحرة حيث تعاوده ذكرى مرجريت التي كانت آنذاك سجينة فاقدة العقل ، تنتظر الموت عقابا على أنها قتلت ابنها وأمها .

ويصعق الألم فاوست فيقع مغشياً عليه في الخلاء حيث تأتي أرواح الطبيعة لتوقظه وتبعث في نفسه الشعور بالثقة ، لكن مفيستو فيليس يظهر من جديد ليصحبه إلى قصر الامبراطور ويعرض الشيطان ألعابه كمهرج . أما فاوست الذي كانت مواهبه في السحر مشهورة فقد طلب منه الامبراطور أن يستحضر روح هيلين أميرة أسبرطة التى وقع فاوست في حبها دون أن يفطن إلى أن الشيطان هو الذي اتخذ صورتها وجعلها حجابا بينه وبين حقيقة الجمال .

ويتفق فاوست وهيلين على إنجاب طفل يرمز للقاء بين العبقرية الألمانية والجمال الإغريقي .

بطل كامل أو إنسان أعلى « سوبرمان » يحمل رسالتهما إلى العالم ، ويتجسد هذا في ايكاروس الذي صنع لنفسه جناحين من شمع وطار بها وارتفع حتى إذابتهما حرارة الشمس فهوى صريعا وعادت هيلين إلى مملكة الموتى .

وها هو فاوست وحيد من جديد ، يهبط به الشيطان إلى مملكة البحار حيث تنهض ذكرى أمه لتحول بينه وبين مفيستو فيليس ، فيتذكر طفولته ، ويرى نفسه وقد عاد من جديد صبيا صغيرا فيشعر لأول مرة بالفرح ويموت مغتبطاً . وعندئذ يصبح الشيطان . « انتهى كل شيء » ، لكنه يفاجأ بفاوست الصغير يصيح معلنا : « بل بدأ كل شيء من جديد ! » ، تلك هي الرجعة الأبدية .

●

هذا المصير ليس مصيراً فردياً يلقاه فاوست وحده ، بل هو مصيرنا جميعاً ، فكلنا فاوست . وتلك هي إضافة بيجار الذي سمى بطله ، « فاوستنا » أى فاوست الذى يرمز لنا جميعا ، وكان بول فاليرى الشاعر الفرنسى قد سعى بطل مسرحيته « فاوستى » ناسباً بطل جوته إلى ضمير المتكلم ، جاعلا منه قناعا يعبر من خلاله عن شكوكه في الأفكار و المبادىء السائدة ، حتى جاء بيجار فلم ير قلق المثقفين وحدهم في هذه الشخصية ، وإنما رأى فيها مصير الإنسان في كل زمان ومكان ، وخاصة إنسان هذا العصر الذي نعيش فيه .

هذه الرؤية يقدمها بيجار في بعدها الفلسفي وبعدها التاريخي عن طريق الرقص .

إنه يمزج في هذا الباليه - كما فعل في باليهات سابقة - بين الرقص الكلاسيكي الذي نشأ في بلاط ملوك أوروبا وبين الرقص الشعبى معبرا بذلك عن الصراع بين الروح والجسد أو بين المعرفة العقلية والنشوة الجسدية فبقدر ما يحاول . راقص الباليه أن يتحرر من أسر الجسد ويتخلص من جاذبية الأرض يؤكد الرقص الشعبى وجود الجسد ويتفنن في إظهار سحره وارتباطه بالأرض . إن فاوست روح قلقة تتقاذفها الأرض والسماء .

والباليه ليس رقصا في الصمت . وإنما هو رقص في الإيقاع والموسيقى . وقد اجتاز بيجار لتصوير كل من هذين العالمين اللذين تتردد بينهما روح فاوست موسيقى خاصة فملأ السماء بموسيقى باخ الدينية ، وملأ الأرض بألحان التانجو الأرجنتينى .

ولقد ذكرت أن الباليه القديم كان يجمع بين الرقص والموسيقى والغناء والتصوير والتمثيل الإيمائى ليصل إلى أقصى ما يمكن من التجسيد على عكس الباليه المعاصر الذي يكتفي بالرقص والموسيقى وينزع إلي التجريد ، لكن هذا لايحول بين بيجار وبين الاستفادة من بعض التقاليد القديمة لا ليجسد وإنما ليرمز إلى أفكار ، ولهذا يستعين أحيانا بالأقنعة والأغانى ، ويزاوج بين أصول الرقص الكلاسيكي والحركات التى يستوحيها من الرقصات العصرية ورياضة الملاكمة وحركات الإنسان الآلى ليقول إن فاوست موجود في الماضى والحاضر .

وفاوست يريد أن يكتشف العالم ويحقق اللقاء والتفاعل بين الحضارات . وقد ترجم بيجار هذه الفكرة عن طريق الاستفادة من حركات الرقص العربى والهندي ليقول إن خلاص البشرية لايتحقق

إلا بالخروج من الحدود المحلية الضيقة ، وأن خلاص أوربا خاصة لا يتحقق إلا بالرحيل إلى الشرق أو باللقاء معه .

إن بطل جوته هو في المقام الأول رمز للحضارة الأوربية أو للمعرفة التى لاتحقق السعادة لصاحبها . ونحن نعرف أن جوته كان معجباً بالحضارة الإسلامية ، كما نعرف ذلك عن نيتشه الذي لم يجد إلا بطلا شرقيا يعبر عن أفكاره هو زارادشت ، ومن الباحثين من يرى أن « أسد الصحراء » في كتاب نيتشه هو رمز للنبى العربي ونحن نعرف أخيراً أن بيجار وصل فى اقترابه من حضارة الشرق إلى حد اعتناق الإسلام . أرأيتم إلى أى حد يستطيع الرقص أن يتفلسف ؟ .

(٩/ ١١/ ١٩٨٥)



صياد الضوء
حامد عبد الله

- ١ -

لو أن هذه الحياة كانت تسير في الناس سيراً عادلا لحفظت على الأقل لفنان مثل حامد عبد الله ما كان له قبل ثلاثين عاما في وطنه من مكانة وشهرة لم يكن يتمتع بهما إلا النجوم ، فأعفتني من واجب بغيض إلى نفسي ، وهو أن أحمل الناس على أن يعودوا من جديد ليتعرفوا على رجل عظيم أعلم أن كلامي عنه الآن لايجدي كما كان يجدى دوام اتصال الناس بفنه ، لو أنه لم يضح بطيب الإقامة في مصر ليكسب المجد لنفسه ولبلاده متغربا في عواصم الدنيا ، فجازاه قومه بالتجاهل والنسيان ، كأنما ينتهزون الفرصة انتهازا ليتخلصوا من النابغين فيهم ، وليتوجوا مكانهم من يأخذون ولا يعطون ، فإن أعطوا فأيديهم المبسوطة أشد جناية على الوطن وأهله من أيديهم المغلولة .

وها هو حامد عبد الله يموت في باريس مجهولا في وطنه أو كالمجهول بعد شهرة لم تتحقق لرسام عربي قبله ، وهذا هو جرحه الذي نزف كثيرا في صمت حتى أنهكه قبل أن تنهكه الغربة وتقدم السن وتكالب الادواء . بل إن هذه لم تنل منه إلا عند ما بدا له أن الوطن الذي جعله غايته في حله وترحاله قد ازور عنه ، حتى بعد أن

لم يعد له من مطلب في الحياة إلا ان ترتاح عظامه التي هدها الترحال في تراب مصر .

ولقد سمعت ماكنت أكذبه لو لم يكن القائل من أهله الذين رافقوا جثمانه إلى مصر ، وذلك أن وزارة الثقافة — كما قيل — تجاهلت جنازته ، كما تجاهلتها الدولة كلها ، فلم يشيعه إلى مقره الأخير إلا أفراد أسرته مع عدد قليل من الأصدقاء والزملاء ، وهذا هو الموقف الذي يقال فيه بحق « جزاء سنمار » فسنمار الذى اعتقد أن الناس أصبحوا يجهلونه كما أصبحوا يجهلون حامد عبد الله ، رجل بنى للنعمان بن امرىء القيس قصره المعروف بالخورنق ، فلما فرغ من بنائه ألقاه النعمان من أعلاه ، والمثل يضرب للمحسن يكافأ بالإساءة كما حدث لحامد عبد الله ، فهو واحد من كبار المبدعين المصريين الذين قدموا في الفنون المعاصرة مساهمات قيمة ، إن لم نقل إنهم أقاموا فيها مدرسة مصرية متميزة ، فهو وزميله محمود سعيد في التصوير ، ومختار في النحت ، وتوفيق الحكيم في المسرح ، وسيد درويش في الموسيقى رعيل واحد تتفاوت أعمارهم ، وقد تتفاوت أقدارهم ، لكنهم جميعا كانوا ينصتون لإيحاء واحد ويعكسون اتجاها مشتركا .

هذه حقيقة شائعة يعرفها عامة المثقفين كما يعرفها خاصتهم ، فكيف تجاهلتها الدولة وأجهزتها الثقافية ، وهي لاتخلو من أصدقاء وزملاء لحامد عبد الله وتلاميذ ، وقد تولي مسئوليتها وزيران على الأقل يعرفانه حق المعرفة ، أولهما الدكتور طه حسين الذي تحمس له وأسهم في تقديمه للصفوة المثقفة عندما نشر عنه في مجلة « الكاتب المصرى » التي كان يرأس تحريرها مقالة بديعة كتبتها عام ١٩٤٦ كريمته أمينة طه حسين . فلما أصبح الأستاذ العميد وزيراً للمعارف

عام ١٩٥١ وبلغه أن الفنان المصري الشاب سيعرض أعماله في صالة « برنهيم » في باريس ، قرر أن تتحمل الوزارة نفقات المعرض وأن تضعه تحت رعايتها ، أما الوزير الآخر الذي أتيح له أن يعرف حامد عبد الله فهو الناقد الفني بدر الدين أبو غازي الذي تابع تطور الفنان ، وكتب عنه عدة دراسات وقدم بعض معارضه في القاهرة .

فإذا كان على رأس الوزارة الآن رجل يثق الناس بعمله ونزاهته ، وهو الدكتور أحمد هيكل ، فليس من تفسير لهذه المقاطعة الرسمية إلا دسائس الموظفين المشتغلين بالفن أو الفنانين المشتغلين بالإدارة !

ولقد يخطر على البال أن تكون بعض المواقف السياسية التى اتخذها حامد عبدالله في مراحل مختلفة من حياته وعبر عنها في لوحاته الأخيرة تعبيراً مباشراً هي التي تفسر المقاطعة الرسمية التي قوبل بها جثمانه العائد كما قوبلت بها لوحاته التي أتخذ فيها من الكتابة العربية أساسا للتشكيل . محاولا أن يوفق فيها بين هدفين متناقضين أو مختلفين : حاجته للتعبير المباشر عن مواقفه السياسية ، ورغبته في مواكبة الاتجاهات التجريدية المعاصرة . وقد وجد ضالته في بعض الكلمات التى يمكن لها من حيث دلالتها على معان مباشرة أن تلخص موقفه ، كما يمكن له أن يرسمها بالطريقة التي تخرج بها عن طبيعتها كرموز لغوية وتتحول إلى صور وألوان ، كما فعل في كلمات « الحرية » و« التهويد » و« التسليم » ومشاكلها .

وكان الفنان قد حرص على أن يصحب أعماله هذه إلى القاهرة ليشرف على عرضها بنفسه في إحدى القاعات الخاصة قبل وفاته بأشهر . وكأنه كان مدفوعا بإلهام داخلي ليلقي النظرة الأخيرة على بلاده التي مالبث أن غادرها مقهوراً إلى باريس حيث ظهر أنه

مصاب بالسرطان ، فدخل المستشفى الذي لم يغادره إلا عائداً مرة أخيرة إلى مصر لينام فيها نومته الأبدية .

وأنا لاأعلم نصيب هذا التفسير من الصحة ، لكني أعلم أن للمصورين الحق كغيرهم من البشر في أن يتخذوا من المواقف السياسية ما يشاؤون .

لقد لعب رسامو الكاريكاتور المصريون والعرب دوراً مرموقاً في حياتنا السياسية والاجتماعية .

والرسام الفرنسي جوستاف كوربيه كان يؤمن بالواقعية في الفن والديمقراطية في السياسة ، ولهذا كان الامبراطور نابليون الثالث يسخر من لوحاته ، ويقال إنه انهال على واحدة منها بالسوط حتى مزقها . لكن كوربيه الذي أصبح أشهر مصور في عصره استطاع أن ينتقم لنفسه ، فحين رأى الامبراطور أن يسترضيه بمنحه وسام « اللجيون دونور » رفض كوربيه أن يقبله !

وأعظم إبداعات التصوير في هذا العصر هي لوحة « جرنيكا » التي ندد فيها بيكاسو بالجنرال فرانكو وحلفائه الألمان النازيين ، ولهذا كانت أعمال بيكاسو ممنوعة في أسبانيا أو أن بيكاسو هو الذي رفض أن تعرض خلال حكم الجنرال لكن هذا مات وسقط نظامه ، واستطاعت « جرنيكا » في النهاية أن تتدخل أسبانيا منتصرة ، وتدخل مكانها الفريد في متحف « البرادو » بمدريد .

ليس عجيبا إذن أن تكون لحامد عبد الله مواقف سياسية يعبر عنها في لوحاته خاصة إذا كانت هذه المواقف نابعة من عواطف وطنية مشتركة لا من عصبية حزبية ضيقة . بل إن هذه المواقف أدعى

للاحترام والتقدير حتى لو اختلف معه البعض في هذا الرأى أو ذاك أو كانت لبعض النقاد تحفظات فنية على هذه اللوحة أو سواها . فحامد عبد الله أستاذ من أساتذة فن التصوير في بلادنا . لاينظر إلى عمله إلا من حيث هو وحدة لاتتجزأ ، فكل مرحلة فيه تستمد قيمتها وشخصيتها من اتصالها العضوي بمجمل إبداعه ، ولهذا لايحق لأي كان أن يحجب أيا منها بحجة سياسية أو فنية ، وخاصة بعد أن ذهب الرجل وصارت تركته كلها تراثاً قومياً .

هذا ، مع إني استبعد أن تكون السياسة هى السبب في مقاطعة الدولة لحامد عبد الله ، وذلك لأن هذه المقاطعة ليست بنت اليوم ، بل هي موقف قديم بدأ منذ غادر الفنان بلاده واستقر في أوربا . ففي هذا الوقت الذي كانت تنهال عليه الدعوات لعرض لوحاته في مختلف عواصم العالم الكبرى والصغرى لم يتلق دعوة واحدة لإقامة معرض واحد في مصر . وحين قرر في النهاية أن يحمل لوحاته بنفسه ويأتى إلى القاهرة . ليعرضها قيل له إن القاعات الكبيرة التى تتسع لأعماله مشغولة ! حدث هذا مرة في عام ١٩٧١ وأخرى في العام الذي يليه .

لهذا أرجح من جديد أن تكون هذه المقاطعة من كيد بعض المشتغلين بالفن ، ممن أصبحوا بحكم أقدميتهم في الوظيفة مسئولين عن الحركة الثقافية في مصر ، ولا استبعد أن يلجأ هؤلاء إلى السياسية ينفخون بها في نار دسائسهم ووشاياتهم ، حين يبتزون رؤساءهم ابتزازاً ويفرضون عليهم السكوت على خنق الخصوم الشخصيين باسم الدفاع عن الدولة ضد أعدائها . فإذا كان هؤلاء قادرين على التنكيل

بحامد عبد الله حيا وميتا ، فمن المؤكد أن قدرتهم خرافية على سحق المواهب الشابة والبراعم الناشئة .

وإن عشرات من خيرة أدباء مصر وفنانيها لينظرون من مهاجرهم في أنحاء العالم إلى جنازة حامد عبد الله وهي تنحدر في طرقات القاهرة منسية موحشة عاطلة مما كان يليق لصاحبها من باقات الزهور وآيات التأبين . نعم إننا لننظر ونقول : أهذا هو المصير ؟

(١١/ ٢ / ١٩٨٦)

- ٢ -

في علاقة كل منا بأصدقائه حوادث لايستطيع أن يفهم مغزاها إلا حين يُقدَّر عليه فراقهم لسبب من الأسباب . عندئذ تكف أفعالهم عن أن تكون وقائع حية تثير الانفعال أو تستدعي الردود ، بل تتحول إلى ذكريات بعيدة نعود إليها بين الحين والحين لنجعلها موضوعات للتأمل ومداخل للفهم . ومن ذلك هذه الحادثة التى وقعت لي مع المصور حامد عبد الله ، ولم أستطع أن أفهمها إلا في أعقاب وفاته ، بعد أن مرت عشر سنوات على وقوعها !

لم أكن حتى رحيلي عن مصر منذ أكثر من اثنى عشر عاما قد ألتقيت بحامد عبد الله . إذ كان قد رحل إلى أوروبا في أواسط الخمسينيات حين كان في قمة شهرته . وكنت لا أزال مبتدئا ، لكني في ذلك العهد كنت أقف طويلا أمام لوحاته في متحف الفن الحديث بالقاهرة . وأسمع عنه من شباب الفنانين وطلاب الفنون الجميلة المفتونين به وبنجاحه المثير . ثم أخذ اسمه يتراجع مع غيابه المتواصل حتى جئت إلى باريس وقد انقطعت أخباره عني . فلم أكن أعلم أنه قد هجر كوبنهاجن التى لاقى فيها نجاحا كبيرا واستقر في باريس منذ أواسط الستينيات إلا عندما التقينا مصادفة . فاختلطت صور هذا اللقاء بذكرياتي القديمة عنه واتصلت علاقتنا بعد ذلك حتى إني لاأذكر الآن من لقائنا الأول في باريس إلا صوراً غامضة .

فاجأني بثقافة أدبية غير معهودة في أوساط الفنانين التشكيليين في بلادنا كانت له ثروة من المعارف التاريخية والفلسفية والأدبية

يستخدمها باتقان ، وكان يتابع الحركة الشعرية المعاصرة ويحتفظ بكراسة يجمع فيها مختارات من قصائد شعرائه المفضلين ، كما كانت له كتابات في الفن لاتفتقر للوضوح ولا تخلو من جمال .

هذه الثقافة لم يكتسبها في أوروبا حيث امتزج فن الشعر بفن التصوير وأصبح كل كل منهما مكملا لآخر ، بل هي مما يميز هذا الفنان منذ بداياته في مصر ، فقد توثقت علاقته بعدد من الكتاب والشعراء المجددين الذين كانت لهم بالمقابل علاقة قوية بالتصوير كبشر فارس واندريه شديد اللذين كتبا عن لوحات حامد عبد الله بالعربية والفرنسية نصوصا رائعة . ومن هذا الطريق اتصلت علاقتى أنا أيضا بهذا الفنان ، وكانت هذه الواقعة التى ربما كشفت أزمته في المهجر .

●

كان قد أتيح لي في أعقاب وصولي إلى باريس أن أتعرف كذلك على فنان من بيرو أصبح له شأن فى فرنسا ، وهو النحات « البرتو جوزمان » الذي كان يحاول أن يجمع في تماثيله بين التجريد والعناصر والرموز الهندية المستمدة من حضارة « الأنكا » التي ازدهرت في بلاده قبل أن يدمرها الفاتحون الأسبان في القرن السادس عشر . وعن طريق هذا الفنان تعرفت على شعر مواطنه سيزار فالليخو ، كما تعرفت حين دعاني للعشاء في منزله على والد زوجته المصور الفرنسي إميل كومبار ، فلما فكرت فى دعوة جوزمان وكومبار إلى العشاء في بيتى المتواضع وجدت أن خير من يؤازرنى في استقبالهما والحفاوة بهما هو حامد عبد الله . وهكذا فعلت .

لكن الأمور لم تمض كما قدرت ، لأن حامد عبد الله الذى قدمته للضيفين باعتباره واحدا من أكبر المصورين المصريين لم يكلف نفسه عناء الاستماع قليلا لهما حتى يزن قدرهما ، بل أخذ في حديث طويل يشرح فيه سخافة قوانين المنظور ، ساخرا من هؤلاء الذين يرسمون مناظر طبيعية تخدع العين بتقليدها للطبيعة وإيحائها بوجود عمق أو بعد ثالث يغري المشاهد بمحاولة اختراقه ، ومن أولئك الذين يصورون أشخاصا أو أشياء يجسمونها عن طريق النور والظل حتى يخيل لبعض الناس أنهم قادرون على الدوران حولها .

كان يتدفق في هذا الحديث والضيوف مبهوتون ، لايدرون على وجه التحقيق هل يمزح معهم هذا الفنان المصري ويسخر من هذه القواعد الأكاديمية التى تخلص منها الفنانون المعاصرون منذ أواخر القرن الماضى ، أم هو يستخف بهم فيظنهم بحاجة إلى هذه الدروس ، أم ان هذا هو مبلغ علمه في الفن المعاصر ؟ لكن اميل كومبار ، وكان انذاك شيخا يقترب من السبعين لم يصبر على حديث حامد عبدالله كما صبر الآخرون ، فأخذ يؤمن عليه بضيق ظاهر كأنه يقول كفى ! كفى !

●

لم يكن حامد عبد الله يسخر من ضيوفى الأعزاء لأنه لم يكن يعرفهم ، ولم يكن حديثه يمثل ثقافته الفنية العميقة . وإنما أراد أن يتخذ من حديث المنظور مدخلا للإعلان عن وجوده أو للتعبير عن أزمته .

إن الحد الفاصل بينه كفنان مصرى أو شرقي وبين هؤلاء

الفنانين الغربيين هو المنظور ، وإذا شئنا الدقة فالمنظور هو الحد الذى يفصل بين التراثين والحضارتين أكثر مما يفصل بين حامد عبد الله وإميل كومبار ، أو بينه وبين البرتو جوزمان .

إن التصوير هو فن تلوين السطح ، هذا التلوين ليس مجرد زخرفة ، بل هو تصوير للمشاهد والعواطف والأفكار غير أن الأوروبيين لهم في التصوير مذهب يختلف عن مذهب الشرقيين ، فالأوروبيون مغرمون بمحاكاة الإغريق والرومان الذين كانوا يحاكون الطبيعة ، ولهذا ابتكروا قواعد المنظور والظل والنور لاضافة العمق أو البعد الثالث إلى السطح ، حتى يتوهم المشاهد كأنه يرى جزءا مقتطعا من الطبيعة الحية .

أما الشرقيون فيرمزون ولا يحاكون ، وهذا مذهب يميز من ناحية بين الإبداع والنقل . ويحتفظ من ناحية أخرى لكل فن بخصائصه المستمدة من خامته وأدواته . فإذا كان النحت فن تكتيل وتجسيم فالتصوير فن تخطيط وتلوين لأنه يتحقق في اللوحة ، اللوحة مسطح ذو بعدين ، ولهذا يجب أن يقتصر المصور على نسج المساحة بالخطوط والألوان . فلا يحاول أن يضيف لها عمقا وهميا غير موجود في الحقيقة وللمصور أن يرسم الكائنات والأشياء الواقعية لكن بحدودها الجوهرية المشتركة لابملامحها الفردية . وله أيضا أن يوحي بأجسامها فيجمع بين الزوايا المختلفة للشيء في منظر واحد . كما نجد مثلا في الوجه الفرعوني الذي يرسمه الفنان من زاوية جانبية بينما يرسم العين من زاوية مواجهة – وهذه حيلة نقلها بيكاسو عن الفن الفرعوني . وأخيراً فالفنان الشرقي لا يلجأ إلى قواعد المنظور كالتكبير والتصغير ليوهم بالقرب أو بالبعد ، بل يستخدم الخطوط والألوان ليرمز إلى القريب والبعيد .

لكن المفارقة العجيبة أن الأوروبيين هم الذين اكتشفوا أصول الفن الشرقي القديم وجعلوها أساسا لفنونهم المعاصرة ، في الوقت الذي كان فيه المصورون العرب يتمسكون إلى وقت قريب بقواعد المنظور ويقلدون المدارس الأوروبية الكلاسيكية . وإذا كان حامد عبد الله قد سبق كثيرا من فنانينا المعاصرين إلى إدراك هذه المفارقة وإلى التخلص من التقليد الأوروبي والعودة إلى الأصول الشرقية القديمة ، فمن المؤكد أنه تعلم هذا الدرس النظري من أساتذته الأوروبيين في القاهرة كما تعلمه أيضا ضيفى العزيز اميل كومبار الذي كان يفخر دائما بأنه تلميذ المصور الشهير بيير بونار أحد كبار المساهمين في المدرستين الحوشية والتكعيبية .

لكن حامد عبد الله لم يلتفت إلى ما يجمعه بإميل كومبار في الحاضر ، بل لقد تجاهل هذا بإصرار ليتحدث عن امتيازاته الموروثة من الماضى ، إنه سليل الفن الشرقي الذي استمد منه الأوروبيون تصويرهم المعاصر ، وهذا هو سحره الذي خلب به الألباب عندما كان يطوف عواصم العالم زائراً يعرض أعماله ، فلما رحل عن وطنه واستقر في أوروبا أخذ هذا السحر يزول شيئا فشيئا ، ووجد نفسه مطالبا بأن يلهث وراء الأحدث حتى يحتفظ بجمهوره الذي لم يعد يفرق بينه وبين الفنانين الأوروبيين ، ومن هنا انطوى على نفسه متحينا كل فرصة تسنح ليعلن إنه فنان عربي شرقي . وتلك هي أزمة هذا الفنان الكبير !

(١٨/ ٢/ ١٩٨٦)

- ٣ -

يرتبك المرء أمام صور حامد عبد الله كما لابد أن يرتبك أمام كل جمال خفى أو إبداع محجب .

والخفاء أو الحجاب في صور حامد عبد الله مصدره أن لغته في التصوير لغة عصرية ، فهى لغة شائعة مشتركة أو هى تبدو كذلك كان القدماء يتمايزون كل بتراثه القومي . فالتصوير الفرعوني غير التصوير الفارسي أو الياباني . وكانوا يتمايزون بموضوعات مفضلة وأساليب خاصة . فالصراع بين الروح والجسد أو بين الفكرة المسيحية والفكرة اليونانية هو الموضوع المفضل عن رسامي عصر النهضة . أما المعاصرون فلا يتمايزون إلا بما نحسه ولا نراه . وربما تساوى في النظرة الأولى الشرقي والغربي ، والكبير والصغير ، والمبدع والمقلد . لكن العين المجربة لابد أن تنتظر اللفحة التى ستهب عليها لا محالة .

إن في الصورة الحقيقية سمة مميزة رغم اللغة المشتركة ، كما أن في شعر المتنبي شيئا يميزه عن لغة هذا المقال . شيء فريد غير مكرر . ومن حسن الحظ أن الشعور بالفرائد يقوى كلما ازداد التشابه بين أفراد القطيع .

• • •

من أين تأتينا هذه اللفحة في صور حامد عبد الله ؟

إنها تأتينا أولا من التأليف الخاص بين عناصر التصوير وحيله المختلفة . حامد عبد الله وريث ثقافة لها موقف خاص من التصوير .

نعم إن له تراثه الفرعوني والإسلامي . وكلاهما تراث عظيم متفرد ، لكنه تراث مقطوع غير متصل ، فعلاقة الفنان المصري العصري به علاقة نظر وتأمل لا علاقة استمداد واستمرار ، وهو في هذا لا يختلف كثيرا عن جوجان الذي كان مفتونا بالتصوير الفرعونى ، أو ماتيس وبول كلي اللذين أخذا عن الفنون الإسلامية . حامد عبدالله بداية لا امتداد ، وهذه نقطة ضعف يمكن أن تكون نقطة امتياز ، لأنه يبدأ من الصفر أو من حيث وصل الأوربيون ، فأمامه أن يختار أسلوبا من أساليبهم ليحاكيه ، وهذا مايفعله معظم المصورين العرب . وأمامه أن يتخذ كل الأساليب ملكا له يرجع إليها بقدر مايحتاج ويعيد تأليفها من جديد وهذا مافعله قليلون منهم حامد عبد الله ، فنحن نشعر بسيطرته على الأصول الأكاديمية ، كما نشعر بسيطرته على الأساليب والحلول الجديدة التى شاعت فى التصوير الحديث .

اللفحة إذن تهب علينا من اللوحة كلها . إن حامد عبد الله يمد بين الأزمنة المقطوعة جسوراً ، يؤاخي بين الحضارات ولا يقلد أسلوبا بالذات .

• • •

كان الأكاديميون يقولون « اللون يذهب ، والخط يبقى » . وجاء الانطباعيون فأهملوا الخط ورسموا بالألوان . وحامد عبد الله فيه من الانطباعيين أكثر مما فيه من الأكاديميين ، لكن الخط عنصر رئيسي في صوره . سوى أن خطوطه الكثيفة العريضة المرهفة كسيوف التتر ليست مجرد حدود للأجسام بل هى رموز وإيماءات

تشير إلى الأنواع والأفكار . إنه لا يرسم أشخاصا بل يرسم الإنسان ، ولا ينقل الطبيعة بل يجسد رؤيته لها . ومع أن رسومه التي استخدم فيها القلم وحده تنطق بتمكنه من محاكاة الطبيعة ، فهي ترشح توتراً عصرياً يزهد في التفاصيل ويقتنص الانعطافات الجوهرية حيث تجتمع إمكانات التكوين والتعبير والحركة

الخط عنده ــ وأقصد سحبة الريشة ــ هو التصوير

• • •

الخط هو التصوير لأن العالم نور . وكان الأكاديميون يعتقدون أن العالم ظلمة ، ولذلك كانوا يبدأون فيفرشون اللوحة بالألوان القاتمة ثم يضيئونها شيئا فشيئا . هل هناك علاقة بين هذه التقنية وبين ما جاء في بداية سفر التكوين عن الظلمة التي كانت تخيم على الماء ؟ أما الانطباعيون فرأوا أن العالم لون . ولهذا كانوا يبدأون بالفراش الناصع ثم يرشون الألوان أو يفجرونها تفجيرا . وربما وجدنا هنا صدى لبعض الفلسفات التي سادت في القرن الماضي ، فالنور لايسقط على الأشياء من خارجها ، بل هو فيها . وحامد عبد الله يختلف عن هؤلاء وأولئك ، فهو لايستخدم الضوء والعتمة للتجسيم كما يفعل الأكاديميون ، ولا يحل اللون محلهما كما يفعل الانطباعيون ، بل يصور الضوء وحده في امتلائه وجبروته وسيطرته على العالم ، وربما كان في هذا متأثرا بالتصوير الشرقي القديم ، أو بالطبيعة المصرية التي يتأجج فيها الضوء فيخلخل الأجسام ويحولها إلى أشباح متكسرة شفافة . لكن أنى له أن يرسم الضوء في غياب الأجسام ؟ لقد رسمه كما نفتح أعيننا على قرص الشمس فجأة وقد خرجنا من منازلنا المغلقة ، رسمه عن طريق الخطوط والهالات السوداء ، وهو حل لايتاح إلا لمصور

عربي أو شرقي ، والعرب يرون في كل بياض ناصع أو ضوء ساطع عمقا مظلما يسمونه « الظلم » ويجدونه في الثلج ، وبريق الأسنان . وفرند السيف .

هذا هو معنى قولنا أن الخط عند حامد عبد الله هو التصوير ، لأن العالم نور !

.

واللون عند حامد عبد الله رمز كذلك ، لهذا فألوانه صريحة كأصوات البيانو لا تلتبس فيها نغمة بأخرى ، وهو مغرم بثلاثة ألوان ترمز للدفء والسطوع والهدوء . الأحمر ، والأصفر ، والأزرق ، فضلا عن الأبيض والأسود للنصاعة والحزن .

لكن اللون في الأنبوبة لايعني الكثير إن معناه الحقيقي لايظهر إلا على اللوحة حين يأخذ مما حوله ويعطيه . وهكذا يلعب اللون دورا بنائيا في صور حامد عبد الله . فالألوان الهادئة أو الباردة تمثل العناصر المستقرة في اللوحة ، والألوان الدافئة تمثل العناصر الهائجة المتحركة .

وإذا كان حامد عبد الله قد تعلم الكثير من الانطباعيين والحوشيين والتعبيريين فهو يتميز باستخدام خاص للألوان يقوم على التقشف والجرأة في المجاورة بين الألوان الدافئة والألوان الباردة ، كما نرى في جمعه بين البني والرمادي ، وهما اللونان المفضلان في التصوير الفرعوني ، لاسيما اللون الأول ، فهو بدرجاته المختلفة لون الوجوه والأجسام البشرية والبيئة المحيطة . أما الرمادى وما يقترب منه كالأزرق الفاتح والأخضر الجنزاري فهي ألوان الماء والسماء وأرواح الموتى والطيور . وقد ورث الفن القبطى هذين اللونين كما ورثهما

حامد عبد الله ليرمز بهما للطبيعة المصرية ، فالأرض حيث يجتمع الطمي والرمل والقيظ تتبدى بنية محروقة ، والسماء رمادية أو بيضاء .

●

ربما رفعت الحجاب قليلا عن صور حامد عبد الله . لكن ليس من رأى كمن سمع !

(٢٥/ ٢/ ١٩٨٦)

الصحن والحديقة

معظم المعماريين مجرد مهندسين أو مجرد بنائين ، لكن بعض المعماريين فنانون . وإذا كنا نحن العرب نعيش فى عصر الانفجار السكاني ، وتضخم المدن ، وانهيار العمارات الجديدة على سكانها . فغاية المراد عند أكثرنا الحصول على مأوى تحيط به جدران ويظله سقف وينفتح فيه باب وينغلق . ولا يهم بعد ذلك إن كان هذا المأوى أشنع من العراء وهو غالبا كذلك ، لأنه حرب على ساكنه ، يضاعف له حر الصيف وبرد الشتاء ، ويواجهه – بعد أن ملأ المدن كالفطر – بالبشاعة والجهامة والقسوة كأنما تحرى المعماريون أن يؤدبوا أهل المدن العربية كما يتحرى مصمموا السجون أن يفعلوا بنزلائها . هذا وميراثنا المعماري يدل على ما كنا نتمتع به من ذوق وحكمة وفهم للبيئة وقدرة على التكيف معها .

ولن أعيد على القراء ما يعرفه معظمهم من أوليات عن العمارة العربية وتفسيرات مشهورة حول طول الجدار العربي وسمكه ، أو حول صحن الدار ووظيفته ، والمشربية وفوائدها ، وضيق عرض الطريق ، وتحدر السقف أو تحدّ به وعلاقة ذلك كله بالمناخ والذوق والثقافة والتقاليد .

والحقيقة أننا على قدر رضانا بالجحيم المعماري الذي نعيش فيه ،

نحس إحساسا عميقا بالحاجة إلى الهرب منه والثورة عليه ، وها نحن نسمع أخبار المؤتمرات وحلقات البحث والزيارات والدراسات التي تتناول العمارة العربية من حيث هي تراث ومن حيث هي واقع راهن ينبغي أن يمتزج فيه المفيد بالجميل ، وترتبط فيه الاعتبارات الثقافية والقومية بالأوضاع والمصالح المادية والفردية .

وإذا كان حديثي في هذا الموضوع مستغربا عند بعض القراء الذين يعرفون أني لست من أهله ، فقد يطمئنهم أنى لاأدعي هنا معرفة خاصة ، وكل ما هنالك أني قرأت تحليلاً أعجبني لمشروع معماري يهم القراء كما يهمني . وهو مشروع مبنى معهد العالم العربى الذي سيقام في باريس .

طبعا كان بإمكاني أن أدع العمارة لأهلها وأعبر عن أسفى لأننا أصبحنا آخر من تصل إلى علمه شؤونه الخاصة ، ولأن هذه الشؤون تصل إلى علمنا بواسطة الآخرين دون مشاركة من مصادرنا ولو رمزية والشأن الذي نتكلم عنه هنا ليس سراً حربياً بل هو معهد ثقافي يحمل اسم العالم العربي .

كان يمكنني أيضا أن أعبر عن أسفي لأن مشاركة الدول العربية فى إنشاء هذا المعهد لم تتجاوز لحد الآن دفع مئات الملايين من الفرنكات الفرنسية ، واختلاف المندوبين العرب الذين يمثلون حكوماتهم حول نصيب كل دولة من عدد الموظفين الذين هم لحد الآن عدد محدود من السكرتيرات أو الطابعات عن الآلة الكاتبة في الوقت الذي فاز فيه الجانب الفرنسي بالإدارة العليا والتوجيه الثقافى وها هو ينفرد بتصميم المبنى دون مشاركة عربية ولو رمزية . لكن هذه الزاوية في معالجة

الموضوعات أصبحت مكررة ومؤسفة ، لأننا نضطر كل مرة للتعبير عن الأسف دون أمل في إزالة أسبابه .

لهذا أريد أن أعفي نفسي من هذه المعالجة ولو مؤقتا وأن أخوض في حديث العمارة ، وبالتحديد في الحديث عن مبنىٰ معهد العالم العربي في باريس كما يمكن تصوره عن طريق التصميم .

والمعهد مشروع تساهم فيه إلى جانب فرنسا تسع عشرة دولة عربية ، وتبلغ تكاليف بنائه المقدرة حتى الآن أكثر من مائتين وخمسين مليونا من الفرنكات الفرنسية . والهدف من هذا المشروع « تشجيع الوعي بالثقافة والحضارة العربيتين ، وتنمية التبادل الثقافي والاتصال والتعاون العلمي والتقني بين فرنسا والعرب » . وكانت قد اقترحت عدة أماكن في باريس لإقامة المعهد . لكن باريس ليست مدينة عربية ومعظم سكانها يخشون من الانفجارات التى تقع بين الحين والآخر فى السفارات ودور الصحف العربية ، وبعض الباريسيين يكرهون العرب دون إبداء الأسباب وأحيانا يقتلونهم . ولهذا احتج السكان المتاخمون للأماكن التي اقترحت من قبل وتضامنت معهم بلدية باريس فاضطر المشروع للرحيل إلى المكان الذي استقر عليه الرأى الآن والذي يبدأ العمل بالفعل في إعداده لإقامة المبنى ، وهو أفضل من كل الأماكن السابقة لأنه في قلب الحي اللاتيني ، يشرف على السين ، وبولفارسان جرمان ، ويواجه جزيرة سان لويس ، ويخالط جامعات باريس ومكتباتها . ومن المنتظر أن يستغرق العمل في المبنى ثلاث سنوات ، أى أنه سيفتح أبوابه للنشاط عام ١٩٨٦ حين يكون فرانسوا ميتران – أحد كبار المتحمسين للمشروع – لايزال رئيسا للجمهورية .

سيحتوى المبنى على مكتبة ، ومتحف ، وقاعة محاضرات تتسع لأربعمائة شخص ، إلى جانب عدد آخر من قاعات الاجتماع والمكاتب .

وجد المصممون ، وجميعهم فرنسيون ، وهم جان نوفيل ، وبيير سوريا ، وجيلبير ليزن أن أرض المبنى تقع على الحدود بين مشهدين باريسيين لكل منهما شخصيته المختلفة . فهناك من ناحية باريس التقليدية ممثلة في بولفارسان جرمان ، وهناك من ناحية أخرى باريس العصرية ممثلة في عدد من المباني الجديدة من بينها مبانى بعض الجامعات التى أنشئت في السبعينيات . وهذا الجانب لايزال نسيجا عصرياً جديداً غير مكتمل .

لاحظ كيف يبدأ الفنان المعمارى التفكير فى مشروعه . إنه ينطلق من دراسة المحيط ، لأنه لايبني في فراغ ، بل هو يبني في مدينة لها تاريخها وطابعها ولها جوانبها ومشاهدها المختلفة ، وهو أيضا ينتمي لهذه المدينة وإذا كان بعض المعماريين قد اقترحوا إدماج مبنى المعهد في المبانى المحيطة به ، فقد اقترح أصحاب التصميم الذي استقر الرأى على تنفيذه أن يجعلوا المبنى طرفا في حوار دائم مع المشهدين المحيطين به ، وقد اقتضاهم هذا أن يفكروا في طريقة لتحقيق الانفصال والاتصال معا بين المعهد من ناحية وما حوله من ناحية أخرى . إن المبانى الضخمة تطل دائما على فضاء عام ، ولهذا اقترحوا تخصيص ساحة واسعة من الخضرة ، أو مرج متموج من العشب والشجر يفصل بين مبنى المعهد ومبانى الكليات القريبة ويساعد على تنقيل النظر بينهما كالصمت الذي يفصل بين نغمتين ويصل بينهما في الوقت نفسه .

والمهندسون الثلاثة فرنسيون كما أسلفنا ، ولهذا استلهموا تصميمهم مما في العمارة الغربية الحديثة من أشكال واضحة صريحة ومن مواد البناء المستعملة الآن كالزجاج والألومونيوم . ومع ذلك فقد راعوا الجانب العربى – وهو ليس أقل افتتانا بالعمارة الأوروبية منهم !– إذ نقلوا عن التاريخ والحضارة الإسلامية عنصرين : الأول هو زخارف الواجهات ، والآخر هو فكرة الصحن والحديقة التى تميز العمارة العربية .

أما جاذبية المبنى ففي واجهاته . هذه عبارة عن حوائط هي في الوقت نفسه ستائر مقامة من الزجاج والمرمر والألومونيوم ، تنطبع عليها أشكال هندسية محورها ذلك الشكل الذي يتردد كثيراً في الزخرفة العربية وهي شكل المربع الساكن في الدائرة ، مع التأكيد على فكرة الحوار بين واجهات المبنى والمشاهد التي تطل عليها . فالواجهة الغربية المطلة على بولفار سان جرمان شبيهة بمقدم السفينة . شكل أسطواني من المرمر الأبيض ينتصب وراء هيكل يشف عما فيه تلك هي المكتبة التي سنلمح من الخارج رفوف الكتب التي تفرش جدرانها . هذه المكتبة الشفافة ترمز للباب المفتوح بين الثقافة والمجتمع . أما الواجهة الشمالية فترمز للعلاقة بين المعهد وبين باريس التاريخية ، فالحائط – الستار مغطى بصور فوتوغرافية تستخدم لأول مرة فى العمارة ، عناصرها مأخوذة من نوتردام ، وسان بول ، وجزيرة سان لويس ، وغيرها من المباني والمشاهد التاريخية المجاورة للمعهد . وأخيراً تأتى الواجهة الجنوبية المطلة على جامعة جوسيو ، وهي واجهة جريئة ، فبين جدارين زجاجيين وعلى ستارة من الألومونيوم ، سوف تتحرك مجموعة من الزخارف الرائعة المأخوذة

من العمارة العربية ، عن طريق تقنية خاصة في الإضاءة تستخدم فيها آلة فوتوغرافية ، وتتواءم إضاءة الزخارف مع الإضاءة الموجودة خارج المبنى .

• • •

أرأيتم كيف يفكرون في إنشاء مبنى ؟ كيف يحترمون مدينتهم التاريخية ويستخدمون الزجاج والألومونيوم في الوقت نفسه ؟ وكيف يستلهمون الأساس من العمارة الأوروبية ويراعون جانبنا بما لاأستطيع الطعن فيه وإن استطعت أن أتساءل : أين المعماريون العرب في هذا المشروع ؟

(١/ ١١/ ١٩٨٣)

الكاريكاتور والشعر

ماهى العلاقة بين الشعر والكاريكاتور ؟

ربما بدأ السؤال غريبا ، فالشعر غالبا هو فن الجد ، والكاريكاتور هو فن السخرية . وموضوع الشعر هو الإنسان ، أما موضوع الكاريكاتور فهو المجتمع . والشعر يكشف حياة الفرد الداخلية بينما يتتبع الكاريكاتور عيوب الواقع الخارجى ويفضح سقطاته .

مع ذلك ، هناك علاقة وثيقة بين الشعر والكاريكاتور ، فكل منهما نشأ فى أحضان الجماعة وعبر عن روحها المشترك . الشعر إنشاد وغناء والكاريكاتور ضحك وسخرية ، ونحن لا نغني كما لانضحك فرادى بل نحن نغني ونضحك مجتمعين . وإذا كان الشعر قد ظهر في الأعياد والمواسم والأسواق حيث كان الناس يلتقون بأشخاصهم ، فقد ظهر الكاريكاتور مع الصحافة التى حلت محل اللقاء المباشر .

وربما اضطرتنا أوضاع الحياة في هذا العصر أن ننفرد أكثر مما نجتمع وأن نقرأ صامتين بلا إنشاد أو أن نبتسم دون أن نقوى على الضحك لكننا في حالة ما أو في زمن ما ، نعود إلى الأصل ونغني معا ونضحك وأكتافنا متلاصقة .

ذلك هو الزمن الذي تألق فيه فن الكاريكاتور في فرنسا على يد الرسام دوميه الذي لعبت رسومه في مجلة « خيال الظل » الهزلية دوراً خطيراً في ثورة ١٨٤٨ ، وذلك هو أيضا الزمن الذي أوجدته عندنا الثورة الفلسطينية وآخت فيه بين الشعر والكاريكاتور ، بين الغناء والسخرية ، وإذا كانت الثورة الفلسطينية قد أعطتنا عدداً من أفضل شعرائنا المعاصرين فقد أعطتنا رساما من أفضل رسامي الكاريكاتور هو ناجي العلي الذى ظهر أخيراً كتابه الثاني الذى جمع بين دفتيه رسومه عن حرب لبنان وحصار بيروت حيث عاش ناجي يواجه الموت كل دقيقة ويسخر منه كل صباح .

حوالى مائتين وخمسين رسما تصور يوميات الحرب والغزو والحصار بمراحلها المختلفة وأشكالها ورموزها ووقائعها الكبيرة والصغيرة .

سخرية مرة تجد نبعها في اجتماع المتناقضات ، في اقتتال الإخوة وتصالح الأعداء ، في اختلاط الموت بالحياة ، وائتلاف القنبلة والرغيف ، وانتصار الشر على ضعفه وخسته وهزيمة الخير مع قوته ونبله .

ولقد تحدثت عن الضحك ، لكني فى رسوم ناجي العلي أرى ضحكنا المكتوم ، ضحكنا الدامع ، تمزقنا بين الفهم وعدم الفهم ، تمزق بلا مبرر ، وهزيمة بلا سبب ، أقصد هزيمة يناضل فى سبيلها المهزومون . هذا مايصوره ناجي العلي ، وما ينقذ فنه من أن يكون مجرد تعليق جزئي ، أو مجرد تسجيل لمشهد محلي ، أو تشويه لإثارة الضحك أو افتعاله .

إن « حنظلة » الطفل المتشرد المفكر المجرب الصامت الموجود فى كل مكد بقدميه الحافيتين وثيابه المرقعة ليس مجرد قناع للرسام ، بل هو رمز لطيبة الإنسان وبشريته وجماله وبؤسه وحكمته . وبيروت هي الوجود العربي كله ، ظلمة حالكة وهلال نحيل . بل إن الوجود الإنساني كله مهدد بالمصير الذى يقف أمامه رسام فلسطيني تعلم في مدارس وكالة الغوث وعرف طريقه بالصدفة أو بالثورة لفن الكاريكاتور .

هذا الوعي الإنساني الشامل والنازف هو الذي يمد فن ناجي العلي بعناصره الأساسية . النقد والسخرية ، والغنائية ، والحس الدرامي . نقد قاس وحنون وسخرية مرة شديدة المبالاة ، وغنائية يمتزج فيها صوت الجرح وصوت السكين . فن يخاطب أبصارنا ويثير عواطفنا ، ويستنهض قوانا ، ويواجهنا كل صباح بالحقيقة . ومن هنا تلك القرابة أو العلاقة التى تحدثت عنها في البداية بين الكاريكاتور والشعر .

وعلى الرغم من التزام ناجي العلي بقضيته فهو فنان لا خطيب . إن الإبلاغ فى فنه لايوجد خارج مقتضيات الفن . الإبلاغ وجه من وجوه الجمال ، لأن الإبلاغ هنا بدا من الدعاية الفجة أنه قول الحق . وعلى الرغم من أن ناجي العلي يكلمنا بيسر وقوة ، ويخاطبنا فرادى ومجتمعين فهو لا يستعين باللغة في شرح رسومه أو في إثارة الضحك كما يفعل رسامون آخرون . إن الصورة هي اللغة الوحيدة التي يخاطبنا بها ، فإذا وضع عبارة أو كلمة فهو يجعلها جزءا من الصورة أو عنصراً من عناصر التشكيل ، وقد يستخدمها أحيانا لتفجير المفارقة وفضح التناقضات .

إن حرف التاء في اسم بيروت يتحول إلى عش لفراخ العصافير التي مدت أعناقها الزغب لالتقاط غذائها اليوم من قنابل الطائرات . وعشرات الجثث الممدة في الشارع تبدو ملتزمة بأمر اللافتة التي انتصبت فوقها حاملة عبارة « ممنوع الوقوف » !

كاريكاتور ناجي العلي ضحك أمر من البكاء ، وصورة أصرخ من صوت ، وصمت أبلغ من كلام ، وتشويه للواقع يجعله أكثر صدقاً مع حقيقته ، ولهذا تنطبق عليه كلمة الفيلسوف الفرنسي برجسون : « بعض الكاريكاتور يشبه الوجه أكثر مما يشبهه البورتريه » .

(١١/ ١٠/ ١٩٨٣)

هـرم ميتران

في باريس الآن معركة حول الهرم . معركة تذكر بتلك التى اشتعلت فى مصر قبل خمس سنوات ، عندما وافقت وزارة السياحة المصرية على مشروع تقدمت به بعض الشركات الأجنبية لإقامة قرية سياحية فوق الهضبة المجاورة لأهرام الجيزة ، فارتفعت أصوات المثقفين المصريين منددة بالمشروع وما ينطوى عليه من ابتزاز مادى وانتهاك معنوى ، وقد اتسع ميدان المعركة وحمى وطيسها حتى اضطرت الحكومة المصرية للتخلي عن المشروع .

لكن المعركة التى وضعت أوزارها فى مصر تشتعل الآن في فرنسا . والموضوع هو الهرم أيضا ، لكنه هرم آخر . هرم جديد قررت الحكومة الفرنسية والرئيس ميتران بالذات إقامته فى مدخل اللوفر بباريس .

ومن التقاليد التي يرعاها رؤساء الجمهورية الفرنسيون ألا تنتهي مدة رئاسة كل منهم إلا وقد ترك في باريس خاصة أثرا ثقافيا يضاف إلى آثارها ، وصرحا يذكر بالرجل الذى مر على قصر الأليزيه .

والذين كانوا يقرأون الصحف الفرنسية في الستينيات ربما تذكروا المشروع الذي تحقق في أيام ديجول بإدارة وزير الثقافة أندريه مالرو ، هذا المشروع الذي غسلت فيه آثار باريس حوائط وقبابا وأبراجا مما

تراكم عليها من آثار الزمن ومخلفات وسائل المواصلات . وقد عارض المشروع فريق من الفرنسيين رأوا أن هذه الآثار والمخلفات هي التي تعطى الإحساس بالتاريخ ، وأيده فريق آخر رأى أن ماينتجه البنزين المحروق ليس من مخلفات التاريخ ، وأن هذه الآثار ينبغي أن ترى بوضوح لا أن يشعر الناس بوجودها فقط . وقد ترامت أصداء هذه المعركة إلى بعض الصحف العربية في وقتها .

وبعد ديجول جاء بومبيدو ليترك أيضا بصماته الثقافية على العاصمة الفرنسية ، وأهمها المركز الثقافى الضخم الذي يحمل اسمه في قلب باريس ، والذي أثار سخرية كثير من الفرنسيين بعمارته العصرية التى استخدمت فيها الأنابيب الضخمة الممتدة بطول المبنى وعرضه ، والألوان الفاقعة الصارخة ، والغرف الزجاجية ، والسلالم الميكانيكية مما جعله إلى عالم الصناعة أقرب منه إلى عالم الثقافة . لكنه رغم هذا تحول إلى أضخم بيت للثقافة فى أوربا .

وأخيراً جاء ميتران بمشروعيه الثقافيين اللذين لم يكتملا حتى الآن : الأوبرا العصرية التي ستقام في ميدان الباستيل ، حيث كانت تقوم القلعة الشهيرة التى حولها ريشيليو إلى سجن ، والتى اقتحمها الثوار الفرنسيون وهدموها عام ١٧٩٠ ، فبعد سنوات قليلة تحل ذكرى مرور قرنين على هذا الانتصار الذى أراد ميتران أن يقدم فيه للفرنسيين هذه الهدية . والهرم الذي سيقام في مدخل متحف اللوفر ، وهو الذي أثار حملة بعض الصحف الفرنسية التى ترى أنه سيسيء إلى الطابع الكلاسيكي المهيمن على قصر اللوفر الذي شارك فى عمارته ملوك فرنسيون متعاقبون ، أولهم فيليب أوجست فى أوائل القرن الثالث عشر ، وآخرهم لويس الرابع عشر فى القرن السابع

عشر . وقد تحول اللوفر بعد الثورة الفرنسية إلى متحف حمل اسم نابوليون ، وعرضت فى أروقته وأجنحته المختلفة مقتنيات فرنسا من الآثار والتحف النادرة التى أنتجتها أو جمعتها من مخلفات الحضارات الإنسانية المختلفة ، لاسيما الحضارة المصرية التى يقتني اللوفر من آثارها مجموعة من أغنى وأهم مقتنياته ، إن لم تكن أغناها وأهمها على الإطلاق .

وفى الوقت الذى كانت فيه مقتنيات اللوفر تنمو وزواره يتزايدون ، كانت وزارة المالية الفرنسية تحتل بعض أجنحته ، وكانت الحاجة ماسة منذ سنوات طويلة إلى إعادة ترتيب القصر وتهيئته ليعرض هذه المقتنيات أحسن عرض ويقدم لزواره أفضل مايمكن من خدمات .

وربما كانت صحيفة الفيجارو وهي التي سبقت – حسب قولها – بقية الصحف الفرنسية حين طالبت قبل أكثر من ثلاثين عاما بإعادة تنظيم اللوفر وإعداده « ليكون أجمل متحف فى العالم » . وقد أدت هذه الحملة في البداية إلى أن يسترجع القصر جناحا من أجنحة كان يحتله « اليانصيب الوطنى » ثم أدت أخيراً إلى إخلاء الأجنحة التى كانت تحتلها وزارة المالية ، وذلك بقرار من الرئيس ميتران صفق له الجميع ، فأتبعه بالقرار الذى صدر أخيراً بعد مداولات لم يعلن عنها من قبل ، هذا القرار يتعلق بتجميل مدخل اللوفر ، وذلك ببناء هرم من الزجاج فى ساحة القصر التى تحدها الأجنحة المستردة من وزارة المالية ، وقوس النصر الذى الذى سطرت عليه عبارات تمجد انتصارات نابوليون فى ألمانيا والنمسا وإيطاليا . وحول هذا القرار الأخير اشتعلت المعركة التى تقودها الآن صحيفة « الفيجارو » .

لقد اختار المهندس المعمارى المكلف ببناء المشروع هذه الساحة دون غيرها فى ساحات القصر ومداخله المتعددة لأن المبانى التى تحيط بها تعود فى أغلبها إلى القرن الماضى فليست لها أهمية تاريخية كبيرة ، فضلا عن عدم أهميتها من الوجهة الفنية . وزيادة فى احترام المكان لجأ المهندس إلى الزجاج ، الزجاج الشفاف فاقترحه مادة لبناء الهرم لاتحجب ماوراءها من المبانى ، بالإضافة إلى القيمة الرمزية للزجاج الذي يلعب فى العمارة العصرية دوراً أساسياً . أما الغاية من اختيار الهرم كشكل فهى إعطاء اللوفر مدخلا ملائما يؤدى إلى الأجنحة المخصصة لعرض الآثار ، والتحف ، والمومياوات الفرعونية . فكرة براقة تعبر عما يحمله الفرنسيون من تقدير للحضارة الفرعونية التى كانوا سباقين إلى اكتشاف أسرارها وحل رموزها ، كما تعبر عن لقاء الحضارات وتكاملها .

لكن صحيفة « الفيجارو » الناطقة بلسان المحافظين الفرنسيين ترى أن هرم ميتران سيشوه مدخل اللوفر لأنه لاينسجم مع عمارته الفرنسية الكلاسيكية السائدة . صحيح أن ساحة نابوليون التي سيقام فيها الهرم لاتحمل هذا الطابع ، ولاتتجلي في المبانى التي تحيط بها عبقرية خاصة ، والفيجارو تعلل ذلك بأن المعماريين الذين أقاموا هذه المبانى فى القرن الماضى كانوا يتحلون بالتواضع ، فقد أنكروا أنفسهم أمام عظمة هذا الأثر التاريخى ، وتحروا ألا يخلعوا عليه عبقريتهم الخاصة حتى لايفسدوا طابعه الأصلى الموروث من القرون الماضية .

هذه هي القضية التى يدور حولها النقاش والتى تجاوزت أوساط المختصين إلى أوساط الناخبين ، فها هو جاك شيراك زعيم الديجوليين

يلقف الكرة فيمررها إلى أهل باريس الذين تؤيده كثرتهم . لقد سئل عن رأيه فى المشروع فقال إنه شخصيا لايعارضه ، لكنه كعمدة للعاصمة الفرنسية ينتظر رأى معاونيه ورأى الباريسيين الذين ينبغي عليهم فى رأيه أن يزوروا المشروع وأن يعلنوا رأيهم فيه !



يوسف شاهين

من صلاح الدين إلى بونابرت

لو سئلنا من هو الفنان العربى ذو الحظوة فى أوروبا الآن . لأجبنا على الفور إنه المخرج السينمائى يوسف شاهين ..

لقد عرضت أفلامه في دور عرض أوروبية كثيرة ، كما قدمت في التليفزيون ، وشاركت في مهرجانات دولية ، وحصلت على بعض جوائزها ، ونوقشت في ملتقيات ثقافية ، واستقبلت من النقاد الأوروبيين بتعاطف .

ويوسف شاهين من الفنانين العرب الذين يدينون بجانب كبير من ثقافتهم لفرنسا والذين تنظر إليهم بعض الأوساط هنا على أنهم رسل التبادل والتقريب بين فرنسا والبلاد العربية . وهو صديق شخصي لعدد من الفنانين والكتاب الفرنسيين ، بل ولبعض المسؤولين في الحكومة الفرنسية الحالية وفى مقدمتهم جال لانج وزير الثقافة الذي قرر أن تساهم فرنسا بنصيب كبير في الإنتاج الضخم الذي يقوم به يوسف شاهين الآن ، وهو فيلم فرنسى – مصري يصور الحملة الفرنسية على مصر ، ويعتبر أول ثمرة للاتفاق الذي وقعه جاك لانج مع عبد الحميد رضوان وزير الثقافة المصري في باريس في العام

الماضي ، ويقتضي بإنتاج أفلام مشتركة ، وعرض أفلام كل من البلدين في تليفزيون البلد الآخر .

ويبدو أن يوسف شاهين قد حصل على نصيب الأسد من بين السينمائيين المصريين فى هذا الاتفاق ، فلم نشهد في التليفزيون الفرنسي فى العام الماضي إلا فيلمه « باب الحديد » . وها هو يفوز بإخراج أول إنتاج مشترك .

ورغم كل ما يمكن أن يفسر به ترحيب الأوروبيين بأعمال يوسف شاهين ، ورغم ما لبعض النقاد العرب ولى شخصيا من انتقادات وملحوظات على هذه الأعمال ، فيوسف شاهين أهل للنجاح الذي يلقاه في أوروبا ، كما هو أهل للنجاح الذي لقيه ويلقاه عندنا . مخرج متنوع الخبرات ، مثقف ، مثابر على العمل ، وثيق الصلة بمراكز السينما العالمية ، متابع لتطوراتها .

لكن كفاءة يوسف شاهين لاتبرر أن نوقع له على بياض . إن من حق الفرنسيين أن يشاهدوا أفلامه وهذا مانعتز به ، ومن حقهم أيضا أن يختاروه لإخراج هذا الإنتاج عن بونابرت في مصر وهذا مالا نعترض عليه لكن من حقنا بل ومن واجبنا الثقافي والوطني ألا نترك يوسف شاهين وحده أمام بونابرت وإلا وقعت كارثة .

إن حملة بونابرت على مصر واقعة أساسية من أهم وقائع تاريخنا الحديث وعلى أساس رؤيتنا لهذه الحملة وموقفنا منها يتحدد وعينا بتاريخنا الوطني وبشخصيتنا القومية وبموقفنا من العالم ودورنا فيه . فهل كان بونابرت محرراً أم غازيا ؟ وهل كانت نهضتنا الحديثة أثرا من آثار احتلاله لمصر أم أن مصر كانت تستطيع النهوض دون

احتلال ؟ وإذا لم يكن هناك شك في أن مصر جنت بعض الفوائد من هذه الحملة أفلم تخسر ؟ وماذا جنت وماذا خسرت ؟

إن معظم الإجابات المصرية والعربية التي قدمت على هذه الأسئلة حتى الآن يغلب عليها التأثر بوجهة النظر الفرنسية والأوروبية بوجه عام . فمصر الحديثة في هذه الإجابات هبة بونابرت ، كما كانت مصر القديمة هبة النيل فى رأى هيرودوت . أما الإجابات العكسية - وهي قليلة - فهي في الغالب إجابات ضيقة الأفق ، تقوم على التعصب والانغلاق ، وتكاد تنكر كل أثر إيجابي للحملة ، بل يدافع بعضها عن الغزاة الآخرين .

وليست هذه الإجابات أو تلك صحيحة أو مفيدة . لأن المسألة ليست اختياراً أو مفاضلة بين صنفين من الغزاة ، وإنما هي عناصر النهضة المصرية الحديثة وهل استجلبت من الخارج أم كانت بذورها موجودة حية في أرض مصر . أعنى أن الكلام من مصر الحديثة يستدعي أولاً الكلام عن المصريين قبل الفرنسيين وقبل غيرهم من الغزاة والمحتلين ، ورأيي الشخصي أن مصر قد نهضت على الرغم من الفرنسيين المتقدمين كما نهضت عل الرغم من العثمانيين المتخلفين . وأيا كان الأمر فالمسألة لا ينبغى أن تترك لاجتهادات يوسف شاهين الخاصة ، أو من يختارهم بنفسه أو يختارون له من خارج مصر . وإنما ينبغي أن تؤلف لجنة مصرية من كبار المتخصصين في تاريخ الحملة وتاريخ مصر الحديث ، تختار من بينها من يمثلها في لجنة مصرية فرنسية مشتركة ، وتكون اللجنة المصرية بكامل أعضائها مسؤولة أمام وزارة الثقافة المصرية وأمام الرأى العام المصري والعربي عن الأسس العلمية والفكرية التى ستبنى عليها قصة الفيلم الذي لا نريده خطبة حماسية ،

وإنما نريده صورة حقيقية للصراع الذي وقع بالفعل بين قوة استعمارية وإن كانت مستنيرة ، وبين شعب يسعى إلى النهوض والتحرر .

والحقيقة أن يوسف شاهين بونابرتي أو بالتعبير العصري متوسطي ، لابالمعنى الذي يفهمه رجل مثلي من فكرة الحضارة المتوسطية القائمة على التبادل الحر المتكافىء ، وإنما بالمعنى الذي يعطي الأوروبيين الحق في اختراق عزلة الشرقيين وإرغامهم بالسيف على التحضر والانفتاح . وفيلم « اسكندريه ليه » هو أصدق تعبير عن أفكار يوسف شاهين في هذا المجال ، فالاسكندرية في هذا الفيلم مجتمع فيه للأجانب أكثر مما فيه للمصريين ، والقضايا التي يقدمها يوسف شاهين في الفيلم حشد مختلط مما يهم ومما لا يهم ، بل إن يوسف شاهين يسقط من الفيلم هموم المصريين الكبرى ، ويضع محلها هموم الأجانب والمتمصرين ، ساعيا قبل كل شيء لتبني وجهات نظر أوروبية في مسائل ووقائع أوروبية أو تكاد ، كالنازية ، ومعاداة السامية . صحيح أنه يدين الصهيونية في بعض الإشارات والجمل لكنه يسخر من الحركة الوطنية المصرية ويقدم عنها صورا هزلية وصلت أحيانا إلى حد الابتذال . وربما كان حصول هذا الفيلم على الجائزة الثانية في مهرجان برلين لعام ١٩٧٧ راجعاً إلى مافيه من رطانة أوروبية غربية أكثر مما هو راجع إلى امتياز فني .

ومن ناحية أخرى ، فما تردد حول القصة المحورية التي قيل أن يوسف شاهين قد اختارها من تاريخ الحملة الفرنسية ليقيم عليها إنتاجه الجديد تشير إلى ما يمكن أن يجنح إليه الفيلم من انحياز لوجهة النظر السائدة حول رسالة بونابرت الحضارية في مصر . فقد سمعت أن

الفيلم سيقوم على العلاقة الغرامية التي قيل أنها كانت تربط بين بونابرت وبين زينب البكرية . وكانت زينب هذه بنتا للسيد خليل البكري . ويقول الجبرتي عن زينب إنها كانت « ممن تبرج مع الفرنسيين وخرجت عن طورها معهم » . وزعم مؤرخون آخرون أنها كانت عشيقة بونابرت ، فلما انسحب هؤلاء وعادت مصر لحكم العثمانيين طلبها الوالي مع أبيها « فسألوها عما كانت تفعل فقالت : إني تبت من ذلك . فقالوا لأبيها : ماتقول أنت ؟ فقال : أقول إني بريء منها ، فكسروا رقبتها » .

والحقيقة أن القصة مغرية بطرافتها ومأساويتها . وربما وجد فيها يوسف شاهين تعبيرا رمزيا عن هذا اللقاء المروع بين الغرب الأنيق المتحضر ممثلا في بونابرت وبين الشرق المتخلف المتوحش ممثلا في الوالي العثماني ، وبينهما مصر ممثلة في هذه الفتاة المنكودة الحظ .

لكن من المؤرخين من يشكك في القصة رغم رواية الجبرتي لها ، كما فعل علي باشا مبارك في « الخطط التوفيقية » دون أن يذكر ما يستند إليه في شكه ، ولعل ذلك كان غيرة وطنية أو حرصا على سمعة البيت البكري كما يقول محمود الشرقاوي ، وإن كنت أجد لعلي مبارك منطقاً في هذا الشك ، فكيف نتصور بيت نقيب الأشراف وكان ندوة دائمة ومجلسا مفتوحا للعلماء والزعماء وطلاب الحاجات - كيف نتصوره ماخوراً للغزاة المتهتكين ؟ ولماذا تقتل الفتاة ولا يقتل أبوها . وهو - لو صحت القصة - أشد جرما وأولى بالزراية والعقاب ؟ لكننا مع هذا لانستطيع أن نكذب كل القصة وقد ذكرها الجبرتي ، والأقرب إلى المنطق أن نصدق الجبرتي فيما ذكره عن تبرج الفتاة وإعجابها بالفرنسيين ، وأن نشك في مبالغات

المؤرخين الآخرين حول العشق والشراب فهذا إلى عالم ألف ليلة أقرب منه إلى الواقع . وأيا كان الأمر فالمسألة هنا ليست هي المسألة البكرية وإنما هي المسألة المصرية وهما غير متطابقتين فعسى ألا يرغمهما يوسف شاهين على التطابق . وإذا كان من حق المخرج العربي الموهوب أن يتطور فمن واجبه ألا يتناقض . وإذا كان قد تحمس كثيراً في « صلاح الدين » وتراوح كثيراً في « اسكندريه ليه » فلا يليق به أن يتراجع كثيرا في بونابرت .

(١٥/ ٢/ ١٩٨٣)

حنا . ك

عواصم العالم الكبرى تشاهد الآن فيلما سينمائيا يحمل لنا البشري بيقظة الضمير الإنساني على المأساة التي يعيشها الفلسطينيون ، وبظهور تيار جديد في السينما العالمية يتبنى قضيتنا العادلة بصراحة وقوة .

لقد أدى النضال الفلسطيني خلال الأعوام العشرين الماضية إلى تحول نسبى فى الرأى العام العالمي عن المواقف المعادية إلى مواقف جديدة عبرت عنها المقالات والتحقيقات والدراسات والأعمال الأدبية التي ظهرت بمختلف اللغات لتشرح الظلم الصارخ الذي وقع على الفلسطينيين ولتدافع عن حقهم المشروع في النضال لاسترداد بلادهم والاستقلال بوطنهم مما كان له أثر في اعتراف كثير من الدول بمنظمة التحرير الفلسطينية . لكن لم يحدث من قبل أن تبنى مخرج عالمي كبير قضية فلسطين وجعلها موضوعا لإنتاج سينمائي تتوفر له إمكانيات الوصول إلى ملايين المشاهدين في أنحاء العالم المختلفة كما فعل كوستا غافراس في فيلمه الجديد « حنا . ك » .

● ● ●

وكوستا غافراس ليس مجرد مخرج أجنبى ، وفيلمه الجديد ليس مجاملة أو مداعبة لغرورنا أو ابتزازا لأموالنا ، بل كوستا غافراس مخرج

ذائع الصيت بإضافاته الفنية وبطبيعة الموضوعات والقضايا التي يتبناها فى أفلامه مما أعطاه مكاناً متميزاً في السينما العالمية يمارس منه تأثيرا واسعا على جمهور السينما في العالم وعلى صناعة السينما نفسها ، فهو في كل أفلامه مثل « الاعتراف » و« حالة الحصار » و « القسم الخاص » و « المفقود » وسواها يعالج القضايا الكبرى التي كان السينمائيون من قبله يمسونها مسا خفيفا أو كانوا يعالجونها معالجة خطابية منفردة مثل طغيان السلطة ، وفقدان العدالة وصراعات القوى الدولية الكبرى ، هذه الموضوعات التي مزج فيها كوستا غافراس بين الروائى والسياسي وبين الوقائع والدوافع وبين المصائر الفردية والمصائر الجماعية .

ولا يشك أحد في أن فيلمه (Z) الذي صور فيه الواقع السياسي في اليونان بعد انقلاب الكولونيلات كان عاملا من العوامل التي أسهمت في عزل السلطة العسكرية ومهدت لإعادة الديمقراطية . كما أن فيلمه « المفقود » الذي يعالج ذات الوضع في تشيلي والحاصل على جائزة مهرجان « كان » لابد أن يكون له تأثير مشابه .

• • •

وإذا كان كوستا غافراس قد رأى الفلسطينيين ضحايا لذات القوى التي فضحها في بقية أفلامه ورأى في قضيتهم امتدادا لقضية الحرية والعدالة التي يدافع عنها ، فهو في هذا طليعة تيار مازال محدوداً جداً في الغرب . إن الديمقراطية في اليونان أو في تشيلي هي قضية الغرب بمختلف تياراته السياسية والثقافية ومن ضمنها تيارات متعاطفة مع الصهيونية وإسرائيل ، أما القضية الفلسطينية فما زالت بلا نصير مؤثر وإن وجدت تفهما من بعض السياسيين والمثقفين هنا وهناك .

ومن هنا يظهر مقدار شجاعة هذا المخرج الكبير واستقامته الأخلاقية ، إذ يتجاسر على الكلام بلغة غير لغة الزنابير التي يتحرك في عشها معرضا نفسه للمقاطعة والدخول في معركة غير متكافئة مع المؤسسات الأخطبوطية الضخمة التي تتحكم في إنتاج السينما فنا وصناعة وتسويقا ودعاية .

ولقد بدأت هذه المعركة منذ العرض الأول للفيلم في مهرجان « فينيسيا » الأخير ، فقد اتهم الصحافيون كوستا غافراس بالانحياز السياسي للفلسطينيين ، وقد رد عليهم بأنه حين ولد عام ١٩٣٣ كانت فلسطين عربية ، كما رد على بعض التساؤلات حول علاقة كل من العرب والاسرائيليين بالفيلم فقال إن الفكرة خطرت له لأول مرة منذ عشر سنوات ، وقد عرض عليه العرب كما عرض عليه الإسرائيليون مساعدات مختلفة ، لكنه رفضها جميعا وفضل أن يكون الإنتاج من ماله الخاص حتى يتمتع بكامل استقلاله . لكن المعركة لم تنته في فينيسيا بل استمرت في باريس عندما بدأ عرض الفيلم على الجمهور في عدد من أكبر دور العرض في العاصمة الفرنسية حيث ضربت وسائل الإعلام الفرنسية على الفيلم نطاقاً من الصمت والعداء .

• • •

لقد نشرت عن الفيلم تعليقات قليلة ظهر معظمها في صحيفة « لوموند » التي أشادت بالفيلم فنيا وسياسيا . كما ظهرت تعليقات في صحف أخرى عبرت عن بعض التحفظات السياسية وإن اضطرت للإشادة بالإخراج كما فعل جورج شارنسول الذي قال إن « حنا . ك » هو أول إنتاجِ فرنسي مشرف في هذا العام الذي لم

نشهد فيه إلا أفلاما رديئة . أما التليفزيون الفرنسي الذي يفسح للمواد الفنية والثقافية مكانا لا بأس به فلم يشر إلى الفيلم إلا في فقرة قدمها فردريك ميتران في برنامجه « نجوم وصور » واكتفى فيها بحديث مع بطلته الأمريكية جيل كلايبورغ دون أن يتعرض للموضوع . هذا في الوقت الذي بدأ فيه التليفزيون الفرنسى يعرض منذ الأسبوع الماضي في قناته الثانية مسلسلا أميركيا من أربع حلقات تقدم كل منها مساء الخميس في أربعة أسابيع متتالية عن قصة « مسادا » التي تتحدث عن مقاومة بضع مئات من اليهود المتحصنين في قلعة كانت تحمل هذا الاسم في القرن الأول الميلادي لجيش روماني كبير ، وكيف رفضوا الاستسلام بعد سنوات من المقاومة العنيدة ، وفضلوا الانتحار الجماعي على الأسر والعبودية ، فإذا علمنا أن هذا المسلسل قد أنفق عليه منتجوه الأميركيون عشرين مليونا من الدولارات وأسندوا بطولته إلى بيتر أوتول وبيتر ستروس وباربار أكاريرا وأحاطوا تقديمه في فرنسا بدعاية صحافية واسعة قدرنا حجم المجهود الذي يبذل لصرف الجمهور عن مشاهدة « حنا . ك » ومكافحة تأثيره بالضرب على وتر واضطهاد اليهود وحقهم التاريخى ومقاومتهم الأسطورية .

والواقع إننى كنت أنا نفسي ضمن ضحايا مؤامرة الصمت التى تحاك لقتل الفيلم بهدوء ، فلم انتبه لموضوعه ولا لاسم مخرجه إلا عندما حدثني عنه الدكتور ثروت عكاشة حين رآه خلال زيارته الأخيرة لباريس .

• • •

يبدأ الفيلم بلقطة طويلة ، نشاهد فيها دورية إسرائيلية تبحث في غبش الفجر عن شخص ما مستعينة بكلابها البوليسية التي تقود

الجنود إلى منزل منفرد تسكنه أسرة عربية ريفية ، ثم تتوقف عند البئر وتعتلي سوره المنخفض نابحة . إنه سليم بكري الشاب الفلسطيني المختبىء في البئر ، وقد دخل فلسطين متسللا حيث لجأ إلى هذه الأسرة العربية التي أرغمها الجنود على إخلاء المنزل ثم نسفوه بالديناميت ومضوا ومعهم أسيرهم متهما بالإرهاب . وبما أن هناك « عدالة إسرائيلية » فالمحكمة العسكرية تكلف محامية شابة بالدفاع عن هذا الإرهابي الفلسطيني . هذه المحامية هي حنا كوفمان التي يحمل الفيلم اسمها المختصر . « حنا . ك » يهودية أميركية انتقلت أولا إلى فرنسا حيث تزوجت من رجل فرنسي كاثوليكي هو فيكتوربونيه – لعب دوره الممثل الفرنسي جان يان – لكنها ما لبث أن غادرت فرنسا إلى إسرائيل حيث تجنست بالجنسية الإسرائيلية ودرست القانون وانضمت إلى مكتب المحامي الشهير الأستاذ لوفنتال ، وها هي تكلف بالدفاع عن الإرهابي الفلسطيني سليم بكري .

قضية مكررة وإجراءات روتينية . إرهابي متسلل ضبط مختبئا في بئر ، ثم إن المحامية الشابة لها أيضا حياتها الخاصة . إنها تعيش بعيداً عن زوجها الفرنسي ، وتربطها علاقة خاصة بوكيل النيابة الشاب جوسيه هرتزوغ الذي يتصادف أن يقوم بدور الادعاء في قضية سليم بكري الذي كان يعيش متنقلا بين بيروت وبرلين ولندن ويبرر تسلله إلى إسرائيل برغبته في استعادة منزل ورثه عن أبيه في قرية تسمى « كفر الرمانة » كل هذا يقلل من حماسها لمواصلة الدفاع في هذه القضية ، بل هي تقرر أن تعود إلى فرنسا مع زوجها الذي حضر ومعه بطاقة سفر لها بعد أن أحست بفتور مشاعرها نحو صديقها

الإسرائيلي . لكن سليم يقدم لها وثائق تثير فضولها إذ تتضمن عقد شراء المنزل المحرر في القرن الماضي وبالتحديد في ١٣ حزيران (يوليو) عام ١٨٧٦ كما تتضمن الرسائل التي بعث بها إلى وزراء الخارجية والتربية والثقافة الإسرائيليين لمساعدته في دخول إسرائيل واسترداد منزله والتي لم يتلق عنها رداً واحداً ، ويحدثها عن المنزل الذي ولد فيه وينبهها إلى أنه وإن دخل متسللا فقد كان غير مسلح . وهكذا تقرر في آخر لحظة البقاء إلى جانب موكلها الفلسطيني تاركة زوجها يعود إلى فرنسا بمفرده وتاركة صديقها الإسرائيلي في الطرف المقابل كممثل للادعاء وكعاشق غيور يحس أن هذا التحول ليس خاليا من معنى شخصى جارح .

●

تستأنف حنا كوفمان عملها بمحاولة التحقق من رواية سليم فتذهب لتبحث عن « كفر الرمانة » ، لكن الجنود الإسرائيليين الذين يراقبون الطريق ينكرون وجود قرية بهذا الاسم . وعندما تواجههم بخريطة قديمة يكتشفون ساخرين أنها تقصد المستعمرة التي قامت أخيراً في هذا الموضع باسم « كفار ريمون » والتى وجدتها حنا مجموعة من المباني الخشبية المكعبة الشبيهة بمنازل الفلاحين في روسيا الشمالية كما وجدت سكانها المهاجرين الجدد من الاتحاد السوفياتي لايعرفون أي شيء عن القرية التي كانت تسمى « كفر الرمانة » وإن دلوها على منزل عربي قديم صار متحفا فتدخله لتكتشف أنه هو بعينه منزل سليم بكرى . دار مبنية من الحجر على الطراز العربي الإسلامي بقبابه وأروقته المقنطرة وفسيفسائه وكتاباته القرآنية . كل شيء في مكانه ،ولم يزل حيا يتنفس كأن أهل البيت في غيبة عابرة ويعودون .

الأثاث وأسلوب الحياة ، ورائحة البشر . وها هي صورة العائلة الكبيرة من الرجال والنساء والأطفال جالسين واقفين ، وها هو سليم بكري رضيع بين ذراعي أمه . وتقف مسمّرة أمام ماترى . ليس هذا دليل صدق سليم بكري وحده ، بل هو دليل صدق القضية الفلسطينية كلها . وفي طريق عودتها للقدس ترى آخر سكان « كفر الرمانة » راعياً شريداً في التلال المعشبة يهش غنمه على إيقاع عبارة يكررها بلا انقطاع كفر الرمانة ! .. كفر الرمانة !

●

هاهي تعود لتواجه هيئة المحكمة التي لم تكن في الحقيقة مؤلفة من الضباط الجالسين في أماكن القضاة وحدهم ، بل هي تشمل كل الطبقة الحاكمة في إسرائيل بما فيها رجل القانون الأستاذ لوفنتال الذى لا يرى إلا مالكاً شرعياً واحداً فى فلسطين هو اليهود الذين كان أجدادهم يعيشون هنا منذ ألفي عام ، وهكذا تبلورت القضية في عيني حناكوفمان . فلسطين يتنازعها طرفان ، أما الأول فهو رجل القانون لوفنتال وحجته هي الأسطورة ، وأما الآخر فسليم بكري السجين المتهم بالتسلل والإرهاب وحجته منزل ولد فيه ورأته بعينها ووجدت صورته فيه طفلا بين ذراعي أمه . وتجد نفسها منحازة إلى سليم لا انحياز المحامي لموكله ، بل انحياز الإنسان للإنسان . وهكذا يخرج سليم من السجن إلى منزل حنا كوفمان . إنها لاتحب زوجها ولم تعد تحب صديقها ، لكننا لا نعرف طبيعة عواطفها نحو سليم إلا في نهاية الفيلم .

لقد حاول زوجها الفرنسي أن يستعيدها مرة أخرى ثم اقتنع بأن يتركها ويرحل . أما صديقها السابق الذي أثمرت علاقتها به طفلا

فقد استبدت به الغيرة وهو يرى سليم يحتل مكانه في حياة حنا وفي حياة الطفل الذي صار له بمثابة الأب الحقيقي . ويجد هرتزوغ الفرصة سانحة حين يذاع نبأ غارة فدائية على إحدى المستعمرات فيتهم سليم بالمشاركة فيها ويستدعى الشرطة للقبض عليه فى منزل حنا فيضطر سليم للاختفاء معلنا أنه سوف يعود . وحين تسمع حنا طرقات على بابها تظن أنه سليم ، فتصلح من زينتها قبل أن تفتح الباب لتواجه كوكبة من الجنود الإسرائيليين شاهري السلاح .

•

يتضح لنا من هذا العرض أن قضية فلسطين عولجت فى هذا الفيلم معالجة روائية بعيدة عن التقرير والخطابة ، فقد لعب الأفراد أدوار الشعوب والجماعات ، وحل الصراع بين العواطف والرغبات محل الصراع بين الآراء والحجج التاريخية والقانونية . لكن كوستا غافراس لم يكن محايداً ، فقد قاد كل شيء فى الفيلم ليكون إلى جانب سليم الذى رأيناه شابا هادئا أميل إلى الصمت والإيماء وإن كانت روحه تفيض بالحنين والصبر والثقة . وعلى العكس منه كان هرتزوغ الصهيونى الحاد النافد الصبر المستعد لقتل خصمه ومثله لوفنتال رجل القانون الذى وضع ثقافته وخبرته فى خدمة الخرافة . لكن سليم كان رغم ذلك أقوى حجة لأن المشهد كله كان في صفه .

لقد شارك الديكور في هذا الصراع ، فلم تكن فلسطين . « الإسرائيلية » إلا الجنود ، والديناميت ، والمحكمة ، والسجن . أما فلسطين العربية فهي الأرض والعشب ، والسماد ، والقرى العتيقة ، والبحر ، والفلاحون ، والرعاة ، وسليم ، والدار الممتدة الجذور في تاريخ الأجداد ، والموسيقى .

نعم ، كانت الموسيقى التي كتبها اللبنانى جابرييل يارد هى روح المكان وهي الذاكرة الخفية للمرئيات . لقد امتلأت الفراغات الصوتية والبصرية بصوت العود والناي والكمان التي لعبت دور الكورس .و دور الشاهد الصادق على مايجري .

●

يرى إريك رولو في مقالته المنشورة في « لوموند » أن فيلم كوستا غافراس هو رسالة حب وسلام وأن المخرج يدعو فيه إلى وطنين في فلسطين أحدهما للعرب والآخر للإسرائيليين . والحقيقة التي نلمسها لمساً هي أن الفيلم يعرى حجج الصهيونية ويدافع عن حق العرب في العودة إلى بلادهم . إن المشهد الأخير فى الفيلم واضح في إشارته للمستقبل . فالزوج الفرنسي رحل بلا عودة ، والصديق الصهيوني وقف في صف الجنود الذين جاءوا يقتحمون منزل حنا كوفمان ، وحنا تتزين لسليم الذي أصبح رجلها والأب الفعلي لطفلها الرضيع . إن أجيالا جديدة من الإسرائيليين لابد أن تتربى في كنف العرب ، هذا هو المعنى السياسي المباشر .

وهناك المعنى الرمزى ، فحنا هي فلسطين التي يتنازعها ثلاثة رجال أحدهم زوجها الأجنبي الذي لاتحبه ، والثاني صديقها الذي وضع يده عليها بالقوة ، والأخير هو الوريث الشرعي للمنزل وهو الذي منحته قلبها في النهاية .

لقد لعب الممثلون جميعا أدوارهم باتقان وإيمان ، ومن ضمنهم الممثل الإسرائيلي جابرييل بيرن الذي لعب دور الصديق ووضع نفسه في خدمة هذا الفيلم المدافع عن العرب بلا حدود . وكذلك فعلت

الممثلة الأميركية جيل كلا يبورغ التي نجحت نجاحا كبيراً في تجسيد شخصية حنا كوفمان بكل قلقها وتمزقها ، أما محمد بكري الممثل الفلسطيني المقيم في الأراضي المحتلة ، فقد لعب دوراً فنيا وسياسيا « مشهوداً » ، إذ كان من الضروري أن يؤدي هذا الدور ممثل عربي ، وكان من الضروري كذلك أن يكون شديد الإقناع وإلا حسب فشله على معنى الدور لا على اسم الممثل . لقد ناطح زملاءه وتفوق عليهم بجدارة .

وأخيراً ، ماذا يمكن أن نفعل حتى لا يكون « حنا . ك » درساً قاسياً لمن تسول له نفسه أن ينصف العرب ؟ .

(٤/ ١٠/ ١٩٨٣)

الجنرال الماكر والمخرج الحكيم

تبين لى أن المخرج يوسف شاهين رجل حكيم جدا ، فقد انتظر عامين وشهرين ليرد على مقالة لى نشرتها « الشرق الأوسط » فى منتصف فبراير من عام ١٩٨٣ بعنوان « يوسف شاهين من صلاح الدين إلى بونابرت » . والحكمة فى هذا الانتظار الطويل أن مقالتى هذه تتعلق بفيلمه الأخير « وداعا بونابرت » الذى لم يظهر إلا فى الشهر الماضى ، وقد رأى أن رده على المقالة يكون أبلغ لوجاء مدعما بالحجة الدامغة ، وهى الفيلم ، لهذا انتظر هذه المدة الطويلة حتى يتم تصويره ويبدأ عرضه وعندئذ يرد ، وهذا ماكان . ففى حديث أجرته معه إحدى الإذاعات العربية التى تبث براجها من باريس بمناسبة ظهور الفيلم خصنى بعتاب رقيق ، معبرا عن دهشته لأنى انتقدت الفيلم دون أن أراه !

والواقع أن يوسف شاهين الذى لاتنقصه الحكمة تنقصه الدقة ، لأن مقالتى لم تكن انتقاداً للفيلم الذى لم يكن له وجود حين كتبتها . وإنما كانت انتقاداً لفكرة رائجة حول الدور الذى لعبه بونابرت ولعبته الحملة الفرنسية عامة فى تاريخ مصر الحديث . وتتلخص هذه الفكرة فى أن بونابرت الذى كان رسول الثورة الفرنسية إلى العالم قد

حرر مصر من حكم المماليك والأتراك ، وأيقظ فيها الروح القومية ، وفتح أبوابها على الحضارة الحديثة . لهذا كانت الحملة الفرنسية ضرورة لمصر ، وكان من حق بونابرت علينا أن نذكره بالشكر والعرفان .

هذه الفكرة التى انتقدتها فى مقالتى المشار إليها ليست من اختراع يوسف شاهين ، بل هي فكرة قديمة يتبناها مؤرخون ومفكرون مختلفون فى الشرق والغرب ، ويخلطون فيها بين مبادىء التحرير والتنوير التى شاعت فى العالم بتأثير مباشر أو غير مباشر عن الثورة الفرنسية ، وبين الأهداف الاستعمارية الامبراطورية التى كانت وراء حملات بونابرت وفتوحاته فى أوربا والشرق . هذا التمييز ليس هو الآخر اجتهادا خاصا ، فمن الثابت أن بونابرت قمع الثورة الفرنسية وحولها إلى ملكية خاصة له . ومع ذلك فقد تربت أجيال عديدة من المصريين على أن بونابرت كان رسول التحرر والتقدم إلى مصر ، ولهذا كتبت مقالتى أنبه فيها يوسف شاهين ألا يتورط فى تمجيد حملة بونابرت مدفوعا بتأثير هذه الفكرة الرائجة من ناحية ، وبحكم مساهمة وزارة الثقافة الفرنسية فى إنتاج الفيلم من ناحية أخرى ، لأن المخرج الذى مجد صلاح الدين لاينبغى له أن يمجد المستعمرين .

● ● ●

والحقيقة أن الخطر لم يكن مجرد احتمال مفترض ، بل كان موضوعا لخلاف نشأ بين يوسف شاهين وبعض الذين اشتركوا معه فى كتابة القصة والسنياريو . كما أن المخرج الحكيم سبق له أن عبر في بعض أفلامه الأخيرة عن رؤية لمصر تمت بصلة وثيقة لهذه الفكرة حول دور بونابرت ، وذلك في فيلمه « اسكندريه ليه ؟ » فقد أجاب عن هذا

السؤال إجابة لم تكن توحى بالثقة فيما يمكن أن يقدمه لنا فى فيلمه المقبل عن بونابرت ، إذ رأى أن مبرر وجود الاسكندريه هو أنها مدينة مفتوحة أو جامعة (كوسموبوليت) تتسع لكل الأجناس ، وتنشغل بقضايا الأوربيين كمحاربة النازية ومقاومة العداء السامية أكثر مما تنشغل بقضايا مصر والمصريين . والواقع أن الاسكندرية التى قضى فيها يوسف شاهين طفولته ، والتى يحن إليها فى هذا الفيلم كانت مستعمرة للأوربيين أكثر مما كانت مجتمعا عالميا كهذا الذى أراد أن يصوره فى فيلمه ، بل إن المصريين كانوا فيها مواطنين من الدرجة الثانية ، يزودهم الأوربيون عن أحيائهم الراقية ونواديهم الأنيقة ، إلا من كان منهم أداة لمتعهم ورفاهيتهم .

ولم يكن هذا وضع الاسكندرية وحدها ، بل كان وضع المدن المصرية كلها ، حيث كان للأجانب فى معظمها أحياء شبه مغلقة ، ولهذا يمكن أن نقول إن رؤية يوسف شاهين للإسكندرية فى هذا الفيلم هى رؤية لمصر كلها . كأن مصر المثالية فى نظره هى التي يستعيد فيها الأجانب سطوتهم ، ويرضى فيها المصريون بالحياة تحت مستوى المواطنة .

وأنا متأكد من أن يوسف شاهين لم يكن يقصد هذا الوجه السلبى من الرؤية التى قدمها للاسكندرية ، بل كان يريد الوجه الإيجابي المتمثل فى وطن للحبّ والثقافة يتسع لكل البشر ، وكل ما فى الأمر أن يوسف شاهين معنى أكثر من اللازم بالوصول إلى الأوربيين ، وربما أدى به هذا إلى أن يتبنى بعض موضوعات السينما الأوربية وبعض أساليبها ، وهو كسينمائى حقيقى تعجبه الصورة وقد يسهو عن معناها الذى قد لايكون مقصودا أو مطلوبا ، ومن هنا كان التنبيه

ضروريا ، لأن فيلما عن بونابرت فى مصر لايحتمل مثل هذا السهو أو الخطأ . فماذا كانت النتيجة ؟

إن من واجبى هنا أن أعلن للناس أن فيلم يوسف شاهين « وداعا بونابرت » جدير بالإعجاب والتقدير من هذه الناحية ، فهو لم ينج فقط من خطر الوقوع فى تمجيد بونابرت ، بل شهد ضد الحملة وواجه بونابرت بحقيقته .

ويبدو أن يوسف شاهين فكر طويلا هذه المرة ، فوجد أنه أمام مسألتين لا مسألة واحدة . الأولى : هى حاجة المصريين للتقدم والمشاركة فى حضارة العصر ، والأخرى هى رفضهم الحاسم للاستعمار ، ولهذا طعم التاريخ بحوادث وشخصيات مؤلفة ، وحول الحملة الفرنسية إلى إطار يمجد فيه الإنسانية المتقدمة ويدين الاستعمار .

●

يبدأ الفيلم بمنظر على الشاطىء يقدم لنا فيه طرفا من قصة الحب التى ربطت بين فتى مصرى من أهل الاسكندرية وفتاة فرنسية ، هى بنت لأحد التجار الذين طالما شكوا لحكومتهم من اضطهاد المماليك لهم وزينوا لها احتلال مصر لحماية التجارة الفرنسية .

ويهبط جيش بونابرت إلى الشاطىء ويحتل الاسكندرية ثم يتقدم إلى القاهرة فلا يثبت له المماليك إلا ساعة ويتم له احتلال مصر . وهنا ينزل الستار على هذا الجانب من الملحمة التاريخية وتبدأ أحداث الفيلم الذى لم يكن بونابرت بطله الحقيقى ، بل كان بطله جنرال آخر هو كفاريللي الذي كان المصريون يسمونه « أبو خشبة » إذ

كانت له ساق خشبية فى مكان ساقه التى فقدها فى إحدى المعارك التى خاضها فى أوربا قبل قدومه إلى مصر .

والجبرتى يتكلم عن كفاريللى بإعجاب ويقول : إنه كان يمشى بساقه الخشبية « بدون معين ، ويصعد الدرج ويهبط منها أسرع من الصحيح ، ويركب الفرس ويرمحه وهو على هذه الحالة . وكان من جملة المشار إليهم فيهم ، والمدير لأمور القلاع وصفوف الحرب ، ولهم به عناية عظيمة واهتمام زائد » .

أما المصادر الفرنسية فتشيد بكفاءته العسكرية وبثقافته الفلسفية والقانونية . وقد أصاب يوسف شاهين حين اختاره هو دون بونابرت ليمثل روح الثورة الفرنسية ويتكلم بلغتها ، بينما أعطى بونابرت دور الضابط المغامر والسياسى الماكر الذى يحاول أن يخدع المصريين ويوهمهم بأنه منهم فيدعى الإسلام ويرتدى القفطان والعباءة والعمامة . وسوف يدب الخلاف بين الرجلين فيواجه كفاريللى بونابرت ليقول له : إنك تقيم مجدك الشخصى على أشلاء المصريين والسوريين ، فيصفعه بونابرت بسوطه .

وإذا كان كفاريللى هو بطل الفيلم من جانب الغزاة فبطله من جانب المصريين هو ذلك الشاب الذى رأيناه فى البداية يبادل بنت التاجر الفرنسي الوصال . اسمه على ، وهو الأوسط فى ثلاثة إخوة هم أبناء خباز اسكندراني يترك مدينته التى احتلها الفرنسيون ويلجأ مع زوجته وأولاده الثلاثة إلى القاهرة التى لايلبث الغزاة أن يدخلوها فتختلف مواقف أفراد الأسرة إزاءهم . يضطر الأب إلى أن يعمل فى مخابز الجيش الغازى ، بينما ينخرط الابن الأكبر فى حركة المقاومة التى قودها علماء الأزهر ، أما على فهو بحكم مخالطته للفرنسيين ومعرفته

للغتهم يرى أنهم أفضل من الأتراك ، ويقف بينهما الأخ الأصغر يحيى لايدري في البداية ماذا يفعل .

يتعرف كفاريللى على على ويحيى ، ويتردد الأخوان على منزله يتأملان مناظيره المكبرة ، وآلاته المختلفة باندهاش وإعجاب ، لكن يحيى بتأثير من أخيه الأكبر والفتاة المصرية التى وقع فى حبها ينضم للمقاومة ويستغل تردده على منزل كفاريللى ليطبع منشورات التحريض على الثورة بآلة الطباعة العربية الموجودة فى المنزل .

وتشتعل الثورة فى القاهرة فيقبض الفرنسيون على الأخ الأكبر ضمن الذين قبضوا عليهم من زعمائها ويرمونه معهم بالرصاص . ويعبث يحيى في صناديق البارود فتنفجر ويتحول فيها إلى أشلاء . ويترك الأب عمله مع الفرنسيين عائدا إلى الاسكندرية . أما على فيكتشف الحقيقة متأخر ، ويواجه كفاريللى فى النهاية بأن الفرنسيين ليسوا إلا غزاة مغتصبين . ثم تكون النهاية حين يغزو بونابرت سوريا ويفشل فى حصار عكا الذى سيفقد فيه كفاريللى حياته ، ويكون هذا كله إيذانا بهزيمة الحملة وانتهاء الفيلم .

لقد سخر يوسف شاهين من بونابرت والحملة سخرية مرة مستخدما فى ذلك رموزه السينمائية البديعة . فالفرنسيون أثناء تقدمهم إلى القاهرة يعانون العطش ولا يجدون إلا السراب . وفى الحفلة التى أقامها الفرنسيون بمناسبة عيد الثورة الفرنسية يتأخر بونابرت فيرتدي على ويحيى ملابسه العسكرية كأنهما فى حفلة تنكرية ، ثم لايلبث بونابرت أن يحضر بملابسه المصرية فتكتمل النكتة ويغرق الجميع فى

الضحك . والآلات والأدوات العصرية التى انبهر بها المصريون هى التى ستنفجر فى وجوههم وأيديهم وتمزقهم أشلاء متطايرة .

وفى مقابل هذا تلوح قصة الحب بين على وفتاته الفرنسية ذكرى عذبة ورمزا للاتصال الحر المثمر بين مصر وأوربا .

لهذا لم يعجب الفيلم الجمهور الفرنسى ، ولم يستمر عرضه فى أكثر الدور الباريسية إلا أسبوعا أو أسبوعين ، فقد قدم لهم يوسف شاهين بطلهم القومى مهرجا سفاكا للدماء .

فإذا كان لابد من كلمة عن الفيلم كقصة فأول مانلحظه ازدحامه بالشخصيات والقصص الفرعية ، وهو عيب وقع فيه المخرج لأنه أراد أن يقول كل شيء فخانه التركيب والتركيز . أما الملحوظة الثانية فهى ركاكة الحوار وثرثرته . إن اللغة التى يتكلم بها أبطال الفيلم ليست هي الدارجة المصرية التى نعرفها ، بل هى نوع من عامية منحطة نجدها للأسف سائدة في برامج الاذاعة المصرية المسموعة والمرئية . وبعد ، فأنا لم أفهم سر الاهتمام بإظهار هذا الجانب المريض فى شخصية كفاريللى ، وهو عشقه للذكور ، لأن دوره فى الفيلم لم يكن يتطلب إظهار هذا الشذوذ حتى لوصح أن كفاريللى كان يتصف به . لكن الشذوذ « موضه » فى السينما الأوربية الآن !

ومع أن الفيلم لم يخرج على وقائع التاريخ الأساسية ، ولم يقصر فى التعبير عن وجهة النظر الوطنية ، فأنا استغرب استئثار يوسف شاهين بكتابة القصة ، والسيناريو ، والحوار فضلا عن الإخراج ، فى فيلم ينبغى أن يكون فيه من العلم بأسرار التاريخ قدر مافيه من العلم بأسرار السينما . ولا أظن أن مخرجا فى العالم يدعى كل هذه المواهب

والكفاءات ، وقد جرت العادة على أن يستعين المخرجون فى مثل هذه الأفلام بالمختصين الذين لايتدخلون إلا بمقدار مايصلحون الخطأ أو يقربون الخيال من الحقيقة . ولاشك فى أن وزارة الثقافة المصرية التى أسهمت بنصيب كبير في إنتاج الفيلم لم تقم بواجبها من هذه الناحية !

(مايو ١٩٨٥)

المحتويات



للمؤلف

شعـــر :

١ – مدينة بلا قلب . دار العودة . بيروت . الطبعة الخامسة١٩٨٢ نفدت .

٢ – أوراس وقصائد أخرى . دار العودة . بيروت . الطبعة الرابعة ١٩٨٢ نفدت .

٣ – لم يبق إلا الاعتراف . دار العودة . بيروت . الطبعة الرابعة ١٩٨٢ نفدت .

٤ – مرثية للعمر الجميل . دار العودة . بيروت . الطبعة الثالثة . ١٩٨٢ نفدت .

٥ – كائنات مملكة الليل . دار الآداب . بيروت . الطبعة الأولى ١٩٧٨ نفدت .

٦ – Terre Émeraude. Traduction et preface de J. E. Bencheikh. Editions Le Sycomare Paris 1980.

دراسات :

١ – محمد وهؤلاء (دراسة فى أدب السيرة الحديث) الكتاب الذهبى – روز اليوسف –. القاهرة . الطبعة الأولى : نوفمبر ١٩٧١ نفدت .

٢ – إبراهيم ناجى (مقدمة ومختارات من شعره) دار الآداب . بيروت الطبعة الأولى ١٩٧١ .
٣ – خليل مطران (مقدمة ومختارات من شعره) . دار الآداب . بيروت الطبعة الأولى ١٩٧٥ .
٤ – عروبة مصر (دراسة فى التاريخ الاجتماعي) . دار الآداب . بيروت الطبعة الأولى ١٩٧٩ نفدت .
٥ – حديث الثلاثاء (مقالات فى الأدب والفن) . الجزء الأول دار المريخ . الرياض . الطبعة الأولى ١٩٨٧ .
٦ ــ حديث الثلاثاء . الجزء الثانى يصدر قريبا عن دار المريخ
٧ ــ الشعر رفيقى . يصدر قريبا عن دار المريخ .





رقم الايداع ١٧١٣ / ٨٨

دار غريب للطباعة

١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص . ب (٥٨) الدواوين تليفون ٣٥٤٢٠٧٩



هذا الكتاب

هذا الكتاب يضم مجموعة من المقالات المتفرقة يدور كل منها حول موضوع مستقل ، وكلها فى الآداب والفنون التى تتعدد وترجع كلها إلى مبدأ الخلق والإبداع . وقد آثرت لهذا الكتاب اسم « حديث الثلاثاء » ليكون تحية إجلال متواضعة لصاحب « حديث الأربعاء » ودعوة لتجديد ذكراه ، واستئناف السير على طريقه ، وقد اجتهدت ماوسعنى الاجتهاد لأقدم للقارىء شيئا نافعا .